



# **Universidad Nacional Mayor de San Marcos**

**Universidad del Perú. Decana de América**

Dirección General de Estudios de Posgrado  
Facultad de Letras y Ciencias Humanas  
Unidad de Posgrado

## **Choza, de Efraín Miranda Luján: rito y decolonialidad**

### **TESIS**

Para optar el Grado Académico de Magíster en Literatura Peruana  
y Latinoamericana

### **AUTOR**

Guissela Joanne GONZALES FERNÁNDEZ

### **ASESOR**

Rufino Gonzalo ESPINO RELUCÉ

Lima, Perú

2016



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

## Referencia bibliográfica

---

Gonzales, G. (2016). *Choza, de Efraín Miranda Luján: rito y decolonialidad*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Unidad de Posgrado]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

---



UNIDAD DE POSGRADO  
ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS DE  
GRADO ACADÉMICO DE MAGISTER

104)  
302

A los nueve días del mes de julio de dos mil dieciséis, siendo las 12.00 horas, en el local de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, se reunió el Jurado de Grado integrado por los profesores: Dr. Félix Quesada Castillo (Presidente), Dr. Gonzalo Espino Relucé (Asesor), Dr. Mauro Mamani Macedo (Informante), Mg. Luis Eduardo Lino Salvador (Informante) y Dr. Jorge Valenzuela Garcés (Miembro) para calificar la sustentación de la tesis titulada **Chozas, de Efraín Miranda Luján: Rito y decolonialidad**, presentada por la señorita Guissela Joanne Gonzales Fernández Bachiller en Literatura para optar el Grado de Magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana.

Hecha la exposición y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Art. 61 del Reglamento General de Estudios de Posgrado, aprobado por R.R. N° 00301-R-09 del 22 de enero de 2009.

*Excelente (20)*

Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el grado académico de Magister en **Literatura Peruana y Latinoamericana** a la señorita **Guissela Joanne Gonzales Fernández**.

El acto académico de sustentación concluyó a las

horas.

  
Dr. Félix Quesada Castillo

**Presidente**

Profesor Principal D.E.

  
Dr. Mauro Mamani Macedo

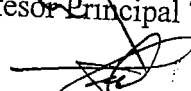
**Informante**

Profesor Asociado T.C.

  
Dr. Gonzalo Espino Relucé

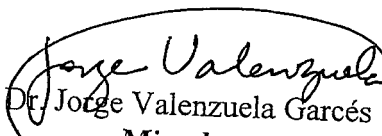
**Asesor**

Profesor Principal T. C.

  
Mg. Luis Eduardo Lino Salvador

**Informante**

Profesor Auxiliar T.C.

  
Dr. Jorge Valenzuela Garcés

**Miembro**

Profesor Principal T.C.

*Letras mayúsculas del Perú y América*

“Efraín Miranda aguarda sencillo y silencioso cumplir esta terrible misión, que es penetrar en todos los misterios y sacar de ellos ese deslumbrante fuego de lo maravilloso que solo algunos escogidos tienen el privilegio de hallar”.

Sebastián Salazar Bondy

A la memoria, siempre presente, de Efraín Miranda Luján. A su voz, bronca y rebelde.

A Matías y Joaquín, para que en sus corazones no deje de latir el impetuoso viento andino.

## **Agradecimientos**

Cuando comencé la redacción de este estudio Efraín Miranda aún estaba vivo. Las conversaciones frecuentes que manteníamos por teléfono, aunque no relacionadas propiamente con este trabajo, fueron el estímulo que me hicieron luchar contra el escaso tiempo del que, por los avatares de la vida, siempre dispongo. Ocurrida su muerte, ha sido el recuerdo constante de la límpida amistad que compartimos por largos años, lo que me permitió terminarlo. Lamento mucho que no pueda verlo concluido. A él, a Efraín Miranda, cuya calidad humana se reflejó en la coherencia que supo mantener entre sus ideas y su vida, tengo que agradecerle su cariño incondicional y el haberme permitido conocer, de cerca, su mundo.

Por otro lado, quiero agradecer de manera especial, y en primer lugar, a Hildebrando Pérez Grande. Las conversaciones que desde el primer momento tuvimos, su lectura, sus pertinentes sugerencias y, sobre todo, sus palabras de aliento, han sido la luz que en todo momento iluminó el proceso de composición de este trabajo. En el mismo sentido a Manuel Larrú por compartir conmigo su profundo conocimiento del mundo andino, por sus consejos siempre tan lúcidos y por el tiempo invertido en la lectura de los borradores. A ambos debo agradecerles, además, su amistad, el haber sido, a lo largo de mi vida académica, una presencia constante y atenta a las contingencias de mi entorno.

A Gonzalo Espino, mi asesor, por su paciencia, apoyo y sus oportunas y esclarecedoras observaciones, sin las cuales no se hubiese culminado el trabajo.

A Elías Rengifo, mi amigo, quien entre los pesares y las alegrías de la vida académica que compartimos, colaboró conmigo proporcionándome bibliografía,

regalándome su tiempo para escuchar mis apreciaciones sobre *Chozas* y por su lectura atenta del borrador final.

Al Maestro Ricardo Melgar Bao por su generosidad al guiarme con la bibliografía antropológica.

Al poeta y amigo Boris Espezúa Salmón quien me proporcionó bibliografía y datos precisos sobre la poesía puneña y, junto a él, a los otros amigos de Puno que en determinados momentos de la investigación colaboraron tan generosamente conmigo: Luis Pacho, Víctor Villegas, José Luis Velásquez Garambel, Henry Noé Esteba Flores, José Paniagua Núñez, Feliciano Padilla. También, y de manera especial, al narrador cusqueño Juan Alberto Osorio por su desprendimiento al compartir conmigo sus valiosos materiales bibliográficos.

Entre mis alumnos (ahora amigos), a Francisco Pelayo, por su apoyo permanente y desinteresado; a Óscar Huamán por el tiempo invertido en las conversaciones que tuvimos sobre el mundo andino.

En el ámbito familiar, a mi hermano, cuya silenciosa presencia ha sido uno de los soportes de mi existencia. También a Matías y Joaquín, por el permanente apoyo cotidiano, por su entusiasmo, su paciencia y su serena comprensión, frutos de su temprana madurez.

## ÍNDICE



**AGRADECIMIENTOS .....**

**INTRODUCCIÓN .....**

## **CAPÍTULO I**

### **EFRAÍN MIRANDA Y LOS POETAS DE LA “GENERACIÓN DEL 50”**

1.1 Balance de los estudios críticos sobre los poetas de la “Generación del 50”

1.1.1 El problema de la denominación y la determinación del corpus poético ..

1.1.2 Marco socio cultural.....

1.1.3 Experiencia y actitud frente a la vida .....

1.1.4 Conciencia de la crisis de la palabra .....

1.1.5 Las vertientes poéticas .....

1.2 El campo poético puneño de la década del 50 .....

1.2.1 Balance de los estudios críticos .....

1.2.2 Hacia una sistematización de la producción poética puneña de la década del 50...

## **CAPÍTULO II**

### **SINGULARIDAD POÉTICA DE EFRAÍN MIRANDA: DE *MUERTE CERCANA* (1954) A *CHOZA* (1978)**

2.1 Nuevas lecturas de *Muerte cercana* .....

2.2 *Muerte cercana* y la crisis del sujeto .....

2.3 *Choza* en el panorama poético del 70: el momento de la afirmación .....

2.4 Recepción crítica de *Choza* .....

2.5 Polémica en torno a *Choza* .....

2.6 Aclaraciones al supuesto indigenismo de *Choza* .....

## **CAPÍTULO III**

### **SITUACIÓN ENUNCIATIVA EN *CHOZA*: DESDE LOS INTERSTICIOS A LA DECOLONIALIDAD**

3.1	El <i>locus</i> enunciativo: construcción del sentido y de la subjetividad .....
3.1.1	El autor textual y los elementos configuradores de la decolonialidad .....
3.1.1.1	La memoria y el testimonio: decolonizando la Historia .....
3.1.1.2	Las huellas de oralidad: decolonizando la escritura .....
3.1.1.3	Hablante lírico y enunciadores: crítica al sujeto moderno ...
3.1.1.4	Actitud dialógica y tensión discursiva: decolonizando la modernidad monológica .....

## CAPÍTULO IV

### SEMIOSIS DECOLONIZADORA: EL RITO DE PASO Y LA BÚSQUEDA DE UN NUEVO ORDEN

4.1	Referencialidad y drama social .....
4.2	Estructura ritual .....
4.2.1	Escena dramática - escena enunciativa .....
4.3	Inicio del ritual .....
4.3.1	Sección I: cosmogonía y conflicto .....
4.3.1.1	Principio cosmogónico espacio-temporal: la Madretierra .....
4.3.1.2	La <i>chakana</i> cósmica: posicionamiento del hablante lírico y sacralidad de su discurso .....
4.3.1.3	Opuestos complementarios y tripartición cosmogónica.....
4.3.1.4	Momento de separación y expansión del conflicto
4.3.1.5	Demarcación del espacio-tiempo sagrado .....
4.4	Liminalidad e intersticialidad .....
4.4.1	Sección II: desde la parcialidad .....
4.4.2	Sección III: entre la estructura y la “ <i>communitas</i> ” .....
4.5	Momento de agregación .....
4.5.1	Sección IV: el rito fallido .....

## CAPÍTULO V

### PROPUESTA PARA UNA APROXIMACIÓN A LA SEMIOSIS DECOLONIAL ANDINA DE *CHOZA*

5.1	Establecimiento del <i>locus</i> enunciativo: desde dónde me pronuncio .....
5.2	Hacia una descripción de la situación comunicativa: cómo me pronuncio .....
5.3	Lectura pragmática del carácter decolonial de 3 poemas de <i>Choz</i> .....
5.3.1	Geopolítica del conocimiento o conocimiento en situación: posicionamiento del polo de la emisión
5.3.1.1	Lláname como lo que soy: primer momento
5.3.1.2	Me reafirmo en lo que soy: segundo momento
5.3.1.3	Todos me dicen indio: tercer momento
5.3.1.4	Mi origen está en mi Madretierra: cuarto momento
5.3.1.5	Lo que los otros especulan de mí: quinto momento
5.3.2	Colonialidad del saber: la otra cara del poder colonial .....
5.3.2.1	Nos colonizan brutalmente con su idioma: primer momento
5.3.2.2	Ellos tienen ventaja por eso nos derrotan: segundo momento
5.3.2.3	La imposición de su lengua es cruel: tercer momento
5.3.3	Racismo y colonialidad del poder .....
5.3.3.1	Te causo aversión: primer momento
5.3.3.2	Lo que yo veo en ti: segundo momento
5.3.3.3	¿Por qué mi raza te exaspera tanto?: tercer momento
5.3.3.4	¿Por qué crees que eres superior?: cuarto momento
5.3.3.5	Biológicamente somos iguales: quinto momento
<b>CONCLUSIONES</b> .....	
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	
<b>ANEXOS</b> .....	

## INTRODUCCIÓN

Efraín Miranda Luján es una de las figuras más importantes de nuestra tradición poética contemporánea. Su obra, constituida por cuatro libros: *Muerte cercana* (1954), *Choza* (1978), *Vida* (1980) y *Padre Sol* (1998), aunque tan trascendente como la de Gamaliel Churata o José María Arguedas, permanece todavía insuficientemente valorada por la crítica.

Apreciado por la destreza y sensibilidad poética que mostró en su primer libro, valorado por reconocidos intelectuales asentados en la urbe limeña como Sebastián Salazar Bondy y contemporáneos suyos como Washington Delgado y Pablo Guevara, no tuvo muchos reparos en alejarse de la Lima de los años 50 para internarse poco después en una lejana comunidad aimara del altiplano puneño y asumir su condición marginal. Su actitud, poco comprendida en la época en que ocurrió, propició el olvido de la crítica, pero, por otro lado, favoreció la aparición de un paradigmático libro: *Choza*.

*Choza* es una obra que marca distancia respecto de los discursos imperantes en el panorama poético peruano del 50 hacia adelante: frente a las poéticas dominantes en las que predomina el cosmopolitismo y las temáticas vinculadas a lo urbano, Miranda se yergue como una figura solitaria pero briosa, en cuya bronca voz se sintetizan no solo preocupaciones estéticas sino éticas y epistemológicas que muestran la vigencia y la importancia de un pensamiento que se origina en los bordes. Walter Mignolo (2005) es quien teoriza la idea de “pensamiento desde el borde” y sostiene que es en las fronteras (epistémicas, políticas, económicas) donde se hace visible la diferencia colonial en tanto estas muestran lo implacable de una civilización que se impone. Las fronteras trazan una

línea que divide, por un lado, lo que se considera civilizado y, por el otro, lo que se considera vacío, bárbaro o primitivo, el estudioso afirma: “El pensamiento desde el borde es la epistemología de la exterioridad, esto es, del afuera creado desde adentro y como tal es siempre un proyecto descolonial” (Mignolo 2009).

Este pensamiento desde el borde explicita en *Chozza* la aparición de un “horizonte de sentido”, propio del pensamiento andino, que se inscribe en la interculturalidad. Creemos que el concepto de “horizonte de sentido” se presenta más apropiado que el de “racionalidad” cuando nos referimos a *Chozza* en la medida en que, como afirma Zenón Depaz (2005), la racionalidad se encuentra vinculada a la razón abstracta y entraña una dimensión pragmática y calculista que, dicho sea de paso, no se valida en si misma sino que remite a la cuestión previa de los horizontes de sentido, entendidos por Depaz como “un conjunto de asunciones valorativas y ontológicas que desde un saber originario, previo a la distinción entre lo intelectual, emotivo y práctico-sensible, dote de significado al mundo y la vida, dando cuenta de su acción o de aquello que le acontece. Así el horizonte de sentido, articula una topología (o disposición espacio-temporal) en que todo lo que acontece halla su lugar y proyecta un orden teleológico que sostiene los fines, los propósitos de la existencia” (49).

Sostenemos entonces que partiendo de elementos propios del horizonte de sentido andino que, obviamente, no se circunscriben solo al plano discursivo, Miranda diseña una obra de gran complejidad, a partir de la cual valida tanto un modo diferente de pensar y de poetizar como de entender el mundo, que toma distancia del paradigma occidental/

moderno, lo cual no implica que este le sea ajeno sino que simplemente no es su “referente de legitimidad epistémica” (Mignolo 2013:10) y, por lo tanto, poética, agregaríamos nosotros. Efectivamente, los elementos que constituyen esta obra trascienden la letra y la escritura, por ello nos parece apropiado señalar que, desde nuestro punto de vista, *Chozo* se constituye como una semiosis decolonizadora pues su valor e importancia no pueden ser apreciados solo a partir del discurso.

Esta propuesta está sustentada en las reflexiones de Mignolo (2005) quien propone el concepto de “semiosis colonial” frente a “discurso” o “literatura colonial” entendiendo que en situaciones de colonialidad surgen manifestaciones en las que es posible advertir una compleja interacción de distintos sistemas de signos que no necesariamente se adscriben a la noción de discurso. La semiosis colonial, dice, “finalmente, señala las fracturas, las fronteras, y los silencios que caracterizan las acciones comunicativas y las representaciones en situaciones coloniales”. Por otro lado, este autor (2008) señala que la decolonialidad se aparta de la lógica occidental, racional –moderna, se “desprende” de ella y se abre a otras posibilidades, a “pensamientos otros”. Partiendo de estas reflexiones, para el caso de la obra de Miranda, pensamos que sería mejor hablar de una semiosis decolonial. Semiosis, en tanto en la obra hay una confluencia de elementos diversos que la distancian de la noción de discurso y decolonial en tanto no solo vemos una posición bien definida frente a una situación de colonialidad sino que el libro representa, en el proceso escritural de Miranda, un desprendimiento y una apertura (Quijano: 1992 y Mignolo: 2008, 2013), a partir de los cuales se inicia un cuestionamiento directo a la ética, estética y episteme occidental.

Por ello es posible advertir en la obra las tensiones propias de dos sistemas culturales en pugna: el andino y el occidental; aunque no se trata de una propuesta que busque superar, sin más, la diferencia colonial. En *Choz*a se trata precisamente de lo contrario: de hacerla evidente, es decir, de posicionarse ética, poética y epistemológicamente frente al otro occidental porque solo así se lograrán superar, realmente, las jerarquías coloniales, el silencio, la discriminación y la deslegitimación impuestos por Occidente. Al referirse al desarrollo del pensamiento crítico latinoamericano de las últimas décadas del siglo XX Antonio Cornejo Polar (1994) reseña tres aspectos de una agenda problemática que se vincula a temas fundamentales de nuestra realidad social e histórica: el del cambio revolucionario, el de la identidad y el de la reivindicación de nuestra heterogeneidad social y cultural. Es con estos temas, muy vigentes todavía, que se enlaza la propuesta que hallamos desde el segundo libro de Miranda pues a través de su poética dialoga con estas ideas y pone en evidencia el carácter heteróclito de la literatura peruana y latinoamericana, tal como lo hicieron César Vallejo, José María Arguedas y Gamaliel Churata quienes manifestaron un profundo interés y preocupación por reivindicar, cada cual a su modo y de manera magistral, en sus respectivas obras, los aportes de la cultura andina. Miranda se embarcó en la misma tarea y, con la fuerza y el convencimiento de la valía de su universo cultural, logró elaborar una obra no sobre sino desde el mundo andino, sorteando de esta manera los escollos que tanto atormentaron a Arguedas. Pero, además de ello, desde el momento en que apareció, *Choz*a mostró preocupaciones que también ocupaban a ensayistas y pensadores latinoamericanos quienes desde la década del 60 habían comenzado a sentar las bases políticas y epistémicas de lo que posteriormente serían los estudios decoloniales<sup>1</sup>: *Choz*a es, también, como *la Nueva coronica y buen*

---

<sup>1</sup> Recordemos que son las polémicas suscitadas en la década del 60 entre los filósofos latinoamericanos

*gobierno* de Guaman Poma de Ayala, una muestra, un ejemplo, una suerte de respuesta a estas preocupaciones y formulaciones.

No obstante, la obra de este autor no termina de posicionarse en el panorama de nuestra literatura. Creemos que las razones se encuentran en principio en el hecho de que no se ha realizado hasta la fecha un análisis más orgánico de su proceso poético ni de su obra pues los acercamientos a *Choza* se han centrado principalmente en aspectos aislados de ella. En otras palabras, se ha perdido de vista el proceso creativo de Miranda (el que va de *Muerte Cercana* a *Choza*, por ejemplo, que explica el surgimiento de su poética a partir de este último), así como la importancia que tiene la propuesta global de la obra en mención. Todo ello ha opacado su trascendencia.

Estudiar o analizar por separado los poemas, la cosmovisión, el lenguaje, los niveles enunciativos, los personajes, los recursos usados en el libro ha contribuido a identificar rasgos esenciales de su poética<sup>2</sup>, pero debido a que su propuesta tiene como fundamento el horizonte de sentido (o episteme) andino, sustentado en una concepción holística, este método no permite dar cuenta cabal de la riqueza poética de *Choza* (explicitada orgánicamente en distintos niveles) ni de su profundidad. La relevancia, pero sobre todo, el sentido que adquieren tanto la episteme como la sensibilidad andina en esta obra, explican también por qué Miranda no termina de ser considerado un poeta canónico en el espectro de la intelectualidad oficial occidental, no obstante los esfuerzos de algunos círculos por posicionarlo en él.

---

como Arturo Andrés Roig, Paulo Freire, Augusto Salazar Bondy, Leopoldo Zea y otros, en torno a si existía o no una filosofía latinoamericana las que, posteriormente, en la década del 70, permitirán el surgimiento de la Filosofía de la liberación.

<sup>2</sup> Cfr. *¡Soi indio! Estudios sobre la poesía de Efraín Miranda (2011)*. Compilación en la que hallamos valiosos aportes a partir del análisis de poemas aislados.



Para el caso de este poeta, nos parecen pertinentes las ideas esbozadas por Mignolo (1995) sobre el estatuto canónico. Según este autor, el canon tiene que ver con la complejidad de fuerzas sociales que están en conflicto. Afirma que el canon no define el campo de estudio ni determina lo que es necesario celebrar, si ha ocurrido así es porque hay una tendencia muy marcada a celebrar los logros más que a analizar los procesos y sus resultados. Lo que plantea es la posibilidad de cánones coexistentes y alternativos que reflejarían las fuerzas de dominación y poder, oposición y resistencia cultural y que serían una señal de la movilidad del canon en el corpus, movilidad que al no producirse, añadimos, muestra más claramente las relaciones jerárquicas del poder. Coincidimos con Mignolo en que no se trata de canonizar lo no canonizado porque en muchos casos estamos hablando de prácticas discursivas diferentes, que no necesariamente responden a una misma concepción de lo literario y que, por lo tanto, no necesariamente son ni serán canonizables dentro de la oficialidad<sup>3</sup>. Frente a este tipo de obras, de discursos que no responden al canon hegemónico imperante, manifestaciones que se sitúan en lugares geopolíticamente marginales, se hace necesario una contextualización de los saberes, para no seguir soslayando aquello que ha sido negado de manera estratégica por los poderes hegemónicos de occidente.

En ese sentido y en primera instancia, la complejidad de *Chozá* nos llevó a plantearnos ciertas reflexiones que constituyen el punto de partida del presente trabajo pues no podría hacersele justicia al poeta, sin menoscabar su propuesta, si no realizamos una previa evaluación autocrítica que supone, desde nuestro punto de vista: a) tomar conciencia

---

<sup>3</sup> Claudia Rodríguez Monarca (2013), en su artículo “Los espacios de la poesía indígena: agenciamientos y metatextos” también señala que los creadores no se desplazan ni responden necesariamente a los sistemas literarios canónicos nacionales, lo que origina una dinamicidad y relaciones diversas de coexistencia e interferencia (cfr.168).

de las limitaciones conceptuales y terminológicas que puede suponer nuestro *locus* enunciativo y en consecuencia, b) la pertinencia de las herramientas hermenéuticas y metodológicas que puedan permitirnos dar cuenta de manifestaciones disímiles como *Choza*, obra que no solo a nivel conceptual sino también estructural plantea una serie de cuestionamientos a partir de elementos propios del horizonte de sentido andino, que no podemos obviar o minimizar si no queremos caer en visiones homogeneizadoras como las del mestizaje. Recordemos que las perspectivas globalizadoras del saber, conducen a una negación y, en muchos casos, aniquilación de los saberes locales, de modo que al adoptarlas podríamos estar silenciando las manifestaciones culturales de un pueblo. Al respecto, Antonio Cornejo Polar señaló que el rol de la crítica debe ser el de contribuir a la desmitificación de acercamientos e interpretaciones que proponen síntesis conciliadoras como ocurre con las teorías del mestizaje (D'allemand: 128) y en concordancia con ello señalaba las dificultades de la crítica al enfrentarse a sistemas literarios divergentes, incluso antagónicos.

Estas inquietudes pueden resumirse en dos preguntas que plantea Mignolo (2005: 7): “¿Cuál es el *locus* enunciativo desde el cual el sujeto de la comprensión comprende situaciones coloniales?” Dicho de otro modo y parafraseando a este autor ¿En cuál de las tradiciones que queremos comprender nos inscribimos como sujetos de la comprensión? Nuestra respuesta queda sintetizada en lo afirmado por Raúl Bueno (2005): “Quienes nos dedicamos a leer discursos literarios y culturales de América Latina tenemos la misión de revelar la verdadera índole ideológica de estos discursos. No es solo una facultad sino un deber moral y una necesidad política” (24).

Atendiendo a la problemática expuesta creemos que es pertinente enmarcar nuestro trabajo en la línea propuesta por los estudios culturales los cuales han desarrollado, a lo largo de las últimas décadas, diversos proyectos, posteriores al paradigma posmoderno que a partir de una redefinición de los campos de estudio buscan entender las manifestaciones literarias y culturales de nuestro continente desde propuestas más acordes a nuestra complejidad cultural y desde una óptica más interdisciplinaria e innovadora han venido reflexionando sobre la cultura latinoamericana y el rol que desempeña la crítica, sus herramientas de estudio y sus enfoques epistemológicos. A partir de ello se ha examinado la pertinencia de las periodizaciones elaboradas y se ha propuesto la incorporación de elementos largamente relegados por la crítica más ortodoxa, como la oralidad y la memoria, la pluralidad discursiva, etc.

En esta línea hermenéutica se ubican las reflexiones, aportes y enfoques de la opción decolonial desarrollada por el Grupo modernidad/ colonialidad<sup>4</sup> entre cuyos integrantes más destacados se encuentran Aníbal Quijano y Walter D. Mignolo. El primero fue quien sentó las bases de este proyecto a partir de la formulación de la teoría de la colonialidad del poder en la década del 90, momento en el que en nuestro continente se llevaba a cabo un amplio debate sobre la modernidad, la posmodernidad y la cuestión del poder colonial. En ese contexto el planteamiento de Quijano (1991; 1992a; 1992b; 1992c; 1998<sup>5</sup>) abrió nuevos espacios interpretativos que partían específicamente de la experiencia histórica y cultural de nuestro continente. La reflexión central de este autor afirma que la colonialidad del poder está en la base de la configuración de las sociedades latinoamericanas, por consiguiente su estructuración impulsó imaginarios sociales bajo

---

<sup>4</sup> Cfr. Castro-Gómez, Santiago y Grosfoguel, Ramón (eds.) 2007.

<sup>5</sup> Citamos solo los textos considerados fundacionales.

ideas, como la de la identidad nacional, que soslayaron manifestaciones, sensibilidades y memorias que no respondían a ello.

Tomando como base los planteamientos de Quijano, el Grupo Modernidad/colonialidad ha ubicado sus propuestas en las reflexiones y debates que desde hace varias décadas se vienen realizando en torno a la configuración de una crítica literaria que logre dar cuenta de los complejos procesos culturales que marcan el devenir de nuestro continente. Por ello a lo largo de los años ha mantenido un fecundo diálogo con disciplinas como la antropología, la sociología, la economía, etc., y con distintas corrientes de pensamiento como la teoría de la dependencia, el marxismo, el análisis del sistema- mundo, los estudios poscoloniales, entre otros.

La propuesta de Quijano parte de la idea de que en el mundo contemporáneo todavía se mantienen formas propias del colonialismo y que en realidad lo que ha ocurrido es que se ha producido una “transición del colonialismo moderno a la colonialidad global” (Castro-Gómez/ Grosfoguel 2007:13), en otras palabras se ha producido una transformación en las formas de dominación pero esta continúa, de modo que las estructuras jerárquicas y por lo tanto discriminadoras de la modernidad se encuentran muy presentes en nuestras sociedades. Partiendo de ello, el grupo plantea que no se puede hablar de descolonización ni de poscolonialismo pues todavía seguimos inmersos en un ‘sistema-mundo europeo/euro-norteamericano capitalista/patriarcal moderno/colonial’ (Grosfoguel, 2006). Desde esta perspectiva se deslinda de la propuesta de los estudios poscoloniales y subalternos en la medida en que estos no surgen del contexto específico de nuestro continente y por lo tanto no pueden dar cuenta cabal de su problemática. Esto quiere decir que, para el grupo, es muy importante el lugar desde donde se enuncia, por ello centra su

interés en las propuestas locales que desde su singularidad epistémica- político- social-cultural, marcan distancia de los esquemas interpretativos homogeneizadores occidentales<sup>6</sup>. Ello explica el énfasis puesto en la pluralidad del saber y la diversidad de los saberes no hegemónicos, o saberes diferenciales. La opción decolonial puede, además, ser entendida como “una práctica político-intelectual que se distingue por hacer la crítica de la modernidad desde su lado oscuro, desde su exterior; que se atreve, en definitiva, a cuestionar las palabras en que se sostiene el mundo moderno: belleza, ciencia, civilización, democracia, desarrollo, Estado, ley, mercado, objetividad, progreso, razón, universalismo” (Carballo, Herrera Robles: 2015).

Es a partir de estas reflexiones generales que nos interesa sintetizar, *grosso modo*, tres ideas-eje que tienen relación directa con los intereses de este estudio:

- a) Perspectiva decolonial: según la cual la cultura está vinculada, o mejor, entrelazada con los procesos políticos y económicos. El grupo plantea que la primera descolonización realizada por las colonias sudamericanas en el siglo XIX fue incompleta debido a que se limitó a buscar una independencia jurídico- política. Es la segunda descolonización, la que deberá dirigirse a aspectos antes dejados de lado como lo étnico, lo epistémico, lo sexual, etc., y se le asigna el término “decolonial” (Castro-Gómez/ Grosfoguel 2007:17), entendido como un proceso de resignificación a largo plazo, tal como lo señala Grosfoguel.
- b) Geopolítica del conocimiento: tiene que ver con que la construcción del conocimiento y su respectiva validación se encuentran en estrecho vínculo con el

---

<sup>6</sup> Cfr. Castro-Gómez, Santiago y Grosfoguel, Ramón (eds.) 2007.

*locus* enunciativo. Se parte de la idea de que todo conocimiento es un conocimiento en situación. En ese sentido hay que entender que al hablar de la geopolítica se está aludiendo no sólo al espacio físico, geográfico, “sino también a los espacios históricos, sociales, culturales, discursivos e imaginados” (Walsh 2004: 2). La legitimación de la imposición del saber eurocentrista como el único saber válido puso en cuestión la validez de los discursos y saberes otros, los que se originan en la periferia y que han venido siendo marginados por los sistemas de poder occidentales. Como dice Catherine Walsh, por mucho tiempo el discurso de la modernidad nos hizo creer que el conocimiento es abstracto, des-incorporado y des-localizado, que es algo universal “que no tiene casa o cuerpo, ni tampoco género o color” (3). La geopolítica del conocimiento (los cimientos históricos locales del conocimiento), por otro lado, se articula con la política corporal del conocimiento, es decir, la base biográfica individual y colectiva del conocimiento (Mignolo 2005: 11).

- c) Diferencia colonial: partiendo de lo anterior se reafirma la idea de que cada experiencia colonial es diferente a las otras y desde esa diferencia genera sus propios discursos contrahegemónicos. Como el cuestionamiento a las formas hegemónicas no se da de manera homogénea, el pensamiento poscolonial surgido en las ex colonias británicas como la India, no puede aplicarse para la experiencia latinoamericana.

Como se sabe el proyecto de estos intelectuales propone no solo revalorar los aportes de los grupos hegemónicos locales contrapuestos a las perspectivas hegemónicas globales sino también posicionar perspectivas de la realidad colonial, olvidadas o marginadas, como las

de los pueblos indígenas.. Por todo ello, sería imposible abordar la obra de Miranda sin recurrir a los planteamientos de Antonio Cornejo Polar, quien construyó su propuesta teórica justamente sobre la base de concepciones pluralistas y críticas de los proyectos homogeneizadores, jerárquicos y universalizantes.

Podrá entenderse entonces que la elección del enfoque decolonial abre un campo interpretativo que nos permitirá proponer en principio el carácter decolonial de *Choz* en la medida en que en esta obra encontramos una perspectiva de interpretación de la realidad colonial contemporánea que se formula a partir de una “racionalidad” no occidental. De allí la importancia de la contextualización del conocimiento a través de la categoría de «geopolítica del saber» puesto que tratar en lo posible de leer *Choz* desde las categorías andinas nos permitirá enriquecer la lectura que proponemos. Como dice Mircea Eliade, cada concepción del mundo necesita ser vivida desde dentro para comprenderla.

“¿Por qué solo pensar – dice Walter Mignolo - a partir de las ruinas griegas y romanas y no de las ruinas andinas y mesoamericanas? ¿Cómo edificar formas de pensamiento que sean a la vez nuevas moradas?” (1995: 28). Estas inquietudes que tienen larga data en la actividad y obra de pensadores como Martí y filósofos como José Gaos, Leopoldo Zea, Augusto Salazar Bondy, Arturo Roig, Horacio Cerutti y Enrique Dussel, entre otros, pueden en algún sentido hallar respuesta en la obra de Miranda en la medida en que junto a una forma de poetizar alterna ( dis-tinta, en el sentido en que lo entiende Dussel<sup>7</sup>) hallamos precisamente un sistema de pensamiento que se elabora desde el Ande, un pensamiento propiamente latinoamericano. El discurso presente en *Choz* es portador de una concepción

---

<sup>7</sup> Enrique Dussel (1995:234) señala la necesidad de establecer la diferencia entre los términos distinto y diferente. Para él la distinción se refiere a algo que desde siempre ha sido “otro”. A ello nos referimos con mayor amplitud al final del capítulo tres.

del mundo, de una pachasofía<sup>8</sup> y es que, como afirma Arturo Roig (1981), la formulación del pensamiento latinoamericano puede plantearse a través de otras disciplinas, de otros presupuestos: “la afirmación del sujeto, que conlleva una respuesta antropológica y a la vez una comprensión de lo histórico y de la historicidad, no requiere necesariamente la forma del discurso filosófico tradicional” (19).

Adoptar el enfoque decolonial significa, por otro lado, asumir una metodología interdisciplinaria, plurimetodológica, pluritópica, de modo que en el acercamiento a la obra de Miranda nos apoyaremos también en las herramientas que nos proporciona el análisis del discurso. Como es imposible abordar *Choza* centrándose solo en el análisis del texto, nuestro examen se extiende también al contexto literario, entendiendo con Van Dijk (1987) que: “no solo son importantes las estructuras del texto literario, sino también sus funciones, así como las condiciones de producción, elaboración, recepción, etc.” (176). Por otro lado, los aportes de la pragmática, en general, y específicamente la pragmática del discurso lírico desarrollada por Ángel Luján Atienza (2005), son fundamentales para nuestro trabajo puesto que nos permitirán entender por qué *Choza* puede ser considerada como un macroacto de habla (Van Dijk 1998), si nos referimos al nivel macro textual, y por qué es posible considerar los poemas que constituyen el libro como actos de habla individuales si nos ubicamos a nivel del discurso. Este enfoque igualmente nos será útil en tanto que nos interesa dar cuenta de las instancias enunciativas y el modo como estas proponen la decolonización.

También son importantes para nuestro estudio los aportes de la antropología simbólica en la propuesta de Víctor Turner y su concepción de “drama social” que a su vez sigue la

---

<sup>8</sup> Término usado por Josef Estermann (2006).



línea trazada por Arnold Van Gennep y sus estudios sobre el rito de paso, que nos serán muy útiles para dar cuenta de la estructura de *Choza*. Aunque puede ser cierta la opinión de Mignolo sobre el carácter objetualizante de los saberes otros que caracteriza a la antropología, no se puede negar que esta disciplina ha contribuido a dar cuenta tanto de los mecanismos como de las estructuras sociales y rituales presentes en las culturas no occidentales. En ese sentido, las ideas de Turner y Van Gennep nos ayudarán a mostrar la riqueza simbólica presente en la organización del libro a nivel estructural y a nivel del discurso. En suma, todas estas herramientas contribuirán a enriquecer el análisis del libro de Miranda.

Constatar la alta calidad estética de *Choza* cimentada en el ideario andino reflejado, entre otras cosas, en su riqueza y complejidad enunciativa así como en su organización; el magistral manejo de los recursos que le ofrece, por un lado, la escritura y por otro, el lenguaje simbólico oral; la fuerza ilocutiva y sobre todo perlocutiva de su discurso, además de su carácter marcadamente decolonial a través del cual se ponen en evidencia las desgarradas contradicciones de nuestra sociedad y a la vez se propone la posibilidad de abrirse a otros modos de poetizar, han sido las razones por las que hemos decidido realizar este trabajo.

Así, la hipótesis central de esta investigación sostiene que en *Choza* hallamos una semiosis decolonizadora que da cuenta de las relaciones conflictivas entre el horizonte de sentido andino y la racionalidad occidental al incorporar, a través de sus instancias enunciativas intersticiales, estrategias expresivas que responden al imaginario andino. Una de ellas, la más importante, es la organización ritual, sustentada en la oralidad, que contribuye a reforzar el carácter decolonial de la obra. Con ello la poética de Miranda se

aleja del indigenismo, va más allá de la letra y la escritura y se erige como una propuesta que surge desde los bordes, disímil, intercultural y, por ello mismo, vigente, en el panorama de la poesía peruana contemporánea.

De esta hipótesis central se desprenden otras secundarias:

- a) La poética de Miranda muestra desde su primer libro un carácter distintivo en la medida en que es posible advertir la presencia de elementos que responden al horizonte de sentido o episteme andina, hecho que permite demostrar la existencia de una continuidad entre sus dos primeros libros. En ambos, el poeta evidencia su distancia tanto de las manifestaciones hegemónicas limeñas como de las manifestaciones periféricas de nuestro sistema literario en el momento en el que surgieron.
- b) *Chozo* es una obra que se aleja del indigenismo en la medida en que a través de sus instancias enunciativas se realiza un cuestionamiento a los presupuestos de base de este movimiento.
- c) El carácter intersticial de las instancias enunciativas le permite poner en evidencia las tensiones culturales no resueltas entre el sistema occidental y el sistema andino y le permite proponer una poética decolonizadora a través de una serie de recursos provenientes, principalmente, de la cultura andina.
- d) La estructura del libro tiene como principio organizativo un rito de paso, que se complementa en el plano del discurso con la performance ritual que lleva a cabo el hablante lírico. A partir de estos elementos la obra cuestiona la imposición de la cultura occidental y propone la vigencia del horizonte de sentido andino así como la validez de sus formas expresivas.

Partiendo de lo hasta aquí expuesto, el objetivo general de esta tesis es demostrar la singularidad y la importancia de la propuesta poética de *Choz* en el panorama de la poesía peruana contemporánea, en tanto que se posiciona como una obra cuya propuesta decolonizadora pone en evidencia los conflictos no resueltos entre occidente y ande, y, al hacerlo, muestra su abierto carácter disruptor, en el sentido en que lo entiende Antonio Cornejo Polar. Como objetivos específicos tenemos:

- a) Dilucidar que, desde *Muerte cercana*, la obra de Efraín Miranda se propone como una poética singular que no responde necesariamente a los lineamientos poéticos de los contextos en los que se inscribe y que, por el contrario, en su proceso irá mostrando un abierto carácter heterodoxo y anticanónico que se consolidará, posteriormente, en *Choz*.
- b) Mostrar que no existe una ruptura radical sino una relación de continuidad entre *Muerte cercana* y *Choz*, situación que debe ser entendida como parte del proceso escritural de Miranda.
- c) Describir la situación enunciativa presente en *Choz* con el fin de señalar el carácter intersticial de las instancias enunciativas y entender los complejos mecanismos que sirven de base para la construcción de una poética decolonizadora, que permite afirmar que *Choz* escapa a las definiciones de indigenismo.
- d) Explicar que las estrategias y recursos compositivos usados en *Choz* responden, prioritariamente, al horizonte de sentido, o episteme, andina y en ese sentido el *locus* enunciativo, el lugar geopolítico de enunciación, desde el que se articula el discurso decolonial de *Choz* es el universo cultural andino.

- e) Determinar que la estructura compositiva de *Chozo* tiene, como elemento de base, la recreación de un rito de paso con cuya ejecución se pretende, por un lado, poner fin a un período marcado por la colonialidad, la imposición y la discriminación; por otro lado, la realización del rito supone propiciar el inicio de un nuevo período de trato horizontal con el otro.

Para cumplir con los objetivos propuestos hemos considerado pertinente dividir el trabajo en cinco capítulos que pasaremos a detallar a continuación.

En el primer capítulo nos interesa revisar cómo se insertan Efraín Miranda y su primera obra, *Muerte cercana*, en el contexto de la época en que surgen. Ello nos permitirá entender, en el siguiente capítulo, su proceso poético y los cambios que se operan en él. Es preciso, entonces, detenernos en el período que cronológicamente corresponde al momento de sus inicios como poeta y al de la aparición de su primer libro: la década del 50. Nos interesa hacer un balance de la bibliografía existente (estudios críticos y antologías) sobre la poesía de la denominada “generación del 50” con el fin de establecer cuáles han sido los criterios de los que se ha valido la crítica para configurar el corpus canónico de esta década y hasta qué punto Miranda puede inscribirse en él. Por otro lado, revisaremos aspectos relacionados al contexto social y cultural que contribuyeron a delinear actitudes, posiciones y poéticas entre los vates de esta “generación”.

Como uno de los objetivos de este capítulo es señalar el carácter poco permeable de la crítica respecto de manifestaciones surgidas fuera de la capital, hemos considerado pertinente realizar también, y siguiendo la misma metodología, un balance del campo poético puneño de la misma década que contempla un acercamiento al material crítico, así como una revisión de las poéticas puneñas surgidas en ese momento.

La revisión de los presupuestos de la crítica y de las líneas discursivas poéticas desarrolladas tanto en la urbe limeña como en la ciudad de Puno que aparecen en la década del 50 nos ayudará a mostrar, en el segundo capítulo, cómo desde su primera obra Miranda se muestra como un poeta heterodoxo y marca distancia respecto de los campos poéticos esbozados.

En el capítulo II, nos interesa revisar el proceso poético de Efraín Miranda pues sostenemos la idea de que entre su primera obra, *Muerte cercana*, y la segunda, *Choza*, hay vínculos importantes que la crítica ha pasado por alto. También pretendemos remarcar la singularidad y la insularidad de la propuesta poética de Miranda que ya se avizora en *Muerte cercana*, libro que revela, desde nuestro punto de vista, un momento de crisis que anticipa la aparición de *Choza* y que terminará definiendo a la larga, la poética decolonial del vate puneño.

Como se comprenderá, la contextualización de la obra de Miranda debe extenderse a la década del 70 en la que se publica *Choza* que es nuestro objeto de estudio. De manera sucinta esta vez (puesto que la poética de Miranda ya está definida y encauzada en ese momento y porque la tesis a partir del análisis posterior de *Choza* configurará las peculiares características de su discurso) revisaremos en paralelo el contexto socio cultural en el que aparece el libro así como aspectos vinculados a su planteamiento y a la recepción de la obra.

Paralelamente a esta contextualización que responde al enfoque decolonial en el que se le otorga importancia al contexto, como marco en el cual se configuran los discursos, nos detendremos en algunos aspectos breves y puntuales de la biografía de Miranda atendiendo

a la idea de que la geopolítica del conocimiento (los cimientos históricos locales del conocimiento) va de la mano con la política corporal del conocimiento, es decir, la base biográfica individual y colectiva del conocimiento. (Mignolo 2013: 11 y 14) que en nuestro caso nos ayudará en la configuración del *locus* enunciativo.

Otro de los propósitos del segundo capítulo es mostrar las complejas relaciones que en el ámbito de la literatura se dan entre centro y periferia, que se explicitan en la recepción tanto de *Muerte cercana* como de *Chozas* y que ponen en evidencia no solo el carácter heterogéneo de nuestra literatura sino cómo todavía perviven formas conceptuales coloniales instituidas en la crítica a partir del poder de la letra. Asimismo, haremos un recuento de la polémica surgida en torno a si la poética de *Chozas* debe ser entendida como una manifestación india o indigenista.

En el tercer capítulo nos proponemos describir la situación enunciativa presente en la obra con el fin de demostrar que uno de los fundamentos centrales que sustentan su estética decolonizadora, tiene que ver con la configuración de las instancias enunciativas que en el marco de la Pragmática, Luján Atienza (2005) llama “polo de la emisión”. Para ello, para determinar las instancias presentes en *Chozas* y señalar sus peculiares características nos apoyamos en los planteamientos del autor mencionado, y las ideas de Wayne Booth sobre el autor implícito. Pero, partiremos aclarando que la complejidad discursiva presente en el libro tiene su origen en la condición intersticial del “polo de la emisión” y, en un primer nivel, del autor implícito. Es esta instancia, la que configura a través de la estructura de la obra y el discurso del hablante lírico una estética decolonizadora que halla fundamento en categorías propias del mundo andino y que se explicita, entre otros, en la presencia del testimonio, la memoria y la oralidad. Formas que se imponen sobre las occidentales

(castellano y escritura) y a través de las cuales se cuestiona la univocidad de la historia, el poder de la letra y el saber occidental.

Nos interesa señalar el lugar geopolítico desde el cual se organiza el libro y se propone el discurso, porque su planteamiento global responde al deseo de acabar con la situación de colonialidad que experimenta el pueblo andino. Atendiendo a ello el autor implícito propone la re-creación<sup>9</sup> de un ritual que se explicita tanto en la estructura del libro como a nivel del discurso. A ello responde que todos los recursos de los que se vale apunten a la buena realización de la performance ritual y respondan a las necesidades pragmáticas de ella.

En ese sentido, otro elemento fundamental de la propuesta decolonizadora de *Choz*a es el hablante lírico, instancia que en el nivel del discurso, se configura a partir de su relación con los otros sujetos que pueblan el libro y que nosotros llamaremos enunciadores (basándonos en la propuesta de Oswald Ducrot). El locutor o hablante lírico es el encargado de llevar adelante la performance ritual. En este nivel nos interesa describir el proceso de construcción del hablante lírico en tanto sujeto discursivo, la interacción con sus interlocutores, las estrategias discursivas de las que se vale así como las formas dialógicas presentes en su discurso, a través de las cuales se revelan las tensiones existentes entre los dos sistemas culturales involucrados: el occidental y el andino.

En el cuarto capítulo nos centraremos en la descripción del rito que a nivel de la estructura del libro y a nivel del discurso se recrea en *Choz*a. Para ello nos apoyaremos en los estudios de Van Gennep sobre el rito de paso y el concepto de “drama social” tomado

---

<sup>9</sup> Término usado por Josef Estermann (2006) al referirse a los vínculos entre representación simbólica y realidad, de lo que nos ocuparemos en el cuarto capítulo.

de Víctor Turner. Sobre esta base analizaremos las cuatro secciones del libro. En cada una de ellas veremos el desarrollo cíclico que presentan y que permite que el rito avance al estadio final.

Una vez descrita la estructura ritual y la escena dramática del libro, veremos como en la sección I se recrea el inicio del rito de paso y lo que Van Gennep llama el “momento de separación”. En ese sentido es importante el orden que ocupa cada uno de los poemas y su secuencialidad. Los elementos cosmogónicos, la posicionalidad que adopta el sujeto, la ruptura de relaciones con el otro occidental son aspectos relevantes de esta primera parte, de la que depende el desarrollo de las restantes.

El segundo momento del rito de paso corresponde al estadio de liminalidad, a la búsqueda de un nuevo orden y en *Choza* está conformado por las secciones II y III. En la sección II se plantea un recorrido por la comunidad a la que pertenece el hablante lírico mientras que en la sección III el recorrido se realiza por el ámbito occidental. El momento final del rito de paso o “momento de agregación”, se desarrolla en la sección IV de la obra en la que el hablante lírico realiza un balance del recorrido realizado. Cabe señalar que la plasmación del rito a nivel estructural se ve reforzada por el nivel discursivo.

Con este capítulo pretendemos demostrar que el cuestionamiento a la imposición de una visión unívoca de la historia, la episteme y la cultura propia de occidente no se presenta solo en el plano discursivo si no que se plantea en el nivel de las formas poéticas y se propone con ello una forma de poetizar alterna que responde a una sensibilidad dis-tinta.

Finalmente, en el quinto capítulo desarrollamos una propuesta de análisis sustentada en los planteamientos de Josef Estermann, Ángel Luján Atienza y Oswald Ducrot que se



plasmará en el análisis de tres poemas de *Chozá*, a partir de la consideración de tres ejes discursivos que se asientan en las reflexiones de Aníbal Quijano y Walter Mignolo: geopolítica del conocimiento, colonialidad del saber y colonialidad del poder. A través de ellos se pretende mostrar el carácter decolonial de la obra.

Veremos pues, a lo largo de este trabajo, cómo la propuesta mirandiana supera con creces el indigenismo y se propone como una obra cuya estética decolonizadora, plasmada en sus distintos niveles expresivos, desborda los ámbitos locales y alcanza universalidad en el sentido en que, como dice Gonzalo Espino (2011), “pone sobre el tapete” la condición humana. Con *Chozá*, Miranda se sitúa como un referente cultural no solo en el sistema literario puneño sino peruano y latinoamericano, lugar ganado con solvencia a partir de una poética, como señala Vega Neira, de alcances e implicancias éticas y estéticas.

## **CAPÍTULO I**

### **EFRAÍN MIRANDA Y LOS POETAS DE LA “GENERACIÓN DEL 50”**

En el imaginario nacional peruano la década del 50 está marcada por la aparición de un grupo de escritores que la crítica ha denominado “Generación del 50”; grupo emblemático porque con él se inicia el proceso de modernización de la narrativa peruana, a partir del replanteamiento de los aspectos formales y de la introducción de temas y personajes que daban cuenta de los fenómenos sociales y los profundos cambios que se operaban en ese entonces en el seno de nuestra sociedad. En el ámbito de la poesía, que es el que nos interesa, se registra, dentro de la mencionada generación, la presencia de importantes figuras, a partir de las cuales la lírica peruana tomará nuevos rumbos. Jorge Eduardo Eielson, Blanca Varela, Juan Gonzalo Rose, Washington Delgado, Alejandro Romualdo, Gustavo Valcárcel, Leoncio Bueno, Carlos Germán Belli, son algunos de los nombres más destacados que muestran el importante desarrollo que tuvo este género en nuestro país.

Sin embargo, creemos que el rótulo “Generación del 50” remite a una visión sesgada de la producción poética de la década en mención y no logra dar cuenta de la complejidad del campo poético de la época; por ello se hace necesario remontar esa visión

homogeneizadora y entender que paralelamente a los discursos imperantes en la urbe limeña (ámbito en el que surge esta “generación”) hubo un amplio y peculiar desarrollo de la producción poética en las distintas regiones de nuestro país, producción que, independientemente de su calidad estética, sirve de referente para entender el enmarañado panorama de la literatura peruana y la aparición de algunas figuras complejas y paradigmáticas de nuestro proceso literario como la de Efraín Miranda Luján.

No es nuestra intención abarcar todo el complejo y disímil proceso de la década del 50 puesto que la totalidad de la problemática no se halla directamente relacionada con el tema del que nos ocupamos, pero si nos interesa señalar que se precisa de estudios que logren dar cuenta del campo, sino literario, al menos poético, surgido fuera de la capital, en el que podemos hallar propuestas discursivas que requieren mayor atención. Nosotros nos ocuparemos muy parcialmente de ello, solo en la medida en que nos permitirá esclarecer mejor el marco en el que aparece la propuesta de Miranda Luján; por ello, además de revisar aspectos concernientes a la llamada “Generación del 50”, también exploraremos las manifestaciones surgidas en el campo poético puneño de la mencionada década.

Siguiendo este razonamiento y para llevar a efecto la revisión panorámica planteada tomamos como referencia para este capítulo y de manera un tanto operativa el concepto de campo<sup>10</sup> usado por Bordieu (1995) (que aplicamos, en este caso, únicamente al ámbito de lo poético) pues nos permitirá, más adelante, entender de qué modo Miranda Luján estableció relaciones con las manifestaciones poéticas del 50 y en qué medida este campo fue permeable a su propuesta ya que, como dicen Altamirano/ Sarlo (1983: 81),

---

<sup>10</sup> Este concepto alude a un ámbito de la vida social que progresivamente ha ido alcanzando autonomía (respecto de otros ámbitos) a partir de la generación de intereses, relaciones y recursos propios.

parafraseando a Pierre Bordieu, el proyecto literario se define en el encuentro entre el *habitus*<sup>11</sup> y la estructura y problemática del campo literario.

Paralelamente y para precisar mejor las características del campo poético del 50 recurrimos a las categorías de “totalidad contradictoria” y “heterogeneidad” trazadas por Antonio Cornejo Polar. La primera, en nuestro caso, está relacionada al proceso poético de la década del 50 y nos permitirá tener una visión más articulada de las manifestaciones surgidas, puesto que nuestra intención no es solo mostrar parte de los procesos disímiles de la época sino entenderlos dentro de una dinámica totalizadora, más amplia. La segunda categoría nos ayudará a entender no solo las diversas y disímiles manifestaciones surgidas en el campo mencionado sino también las tensiones y conflictos presentes en él. Finalmente, ambas categorías posibilitan dar cuenta del complejo panorama surgido tanto al interior de las manifestaciones canónicas, como en las relaciones surgidas entre estas y las otras, las llamadas “periféricas”. Nuestra intención, como ya se dijo, es dar cuenta de una parte pequeña del complejo y heterogéneo panorama poético de la década revisando tanto las manifestaciones poéticas surgidas en la capital como aquellas que surgieron en Puno, lugar de nacimiento de Miranda Luján.

### **1.1 Balance de los estudios críticos sobre los poetas de la “Generación del 50”**

Referirse a la llamada “Generación del 50” trae un problema de fondo que tiene que ver con los criterios y la perspectiva de los que ha partido la crítica literaria para configurar dicho corpus y, por lo tanto, proponer el establecimiento de un canon poético imperante en

---

<sup>11</sup> De manera sucinta podemos decir que Bordieu conceptúa el *habitus* como una suerte de mecanismo estructurador que relaciona dos formas de existencia de lo social; por un lado, las estructuras sociales objetivas que responden a una historicidad y, por otro lado, las estructuras sociales interiorizadas, es decir, el modo cómo los sujetos incorporan lo social. En otras palabras, el *habitus* estaría constituido por esquemas de pensamiento, acciones y sentimiento vinculados a una posición. En suma, y dicho de manera muy simple, el concepto alude a cómo los sujetos entienden el mundo y cómo se desenvuelven en él.

la década. Por ello, se hace necesaria la revisión de este corpus crítico así como del contexto en el que se enmarca dicha “generación”, las características más saltantes que dieron aliento a su poética y las líneas discursivas cultivadas por este grupo, entendiendo que, no obstante la heterogeneidad y las tensiones internas, pueden existir ciertos factores de cohesión<sup>12</sup> que articulan sus propuestas poéticas.

### **1.1.1 El problema de la denominación y la determinación del corpus poético**

Una primera cuestión que nos interesa revisar es la medida en que ha sido un instrumento del que se ha valido parte de la crítica para configurar el corpus poético de la década en cuestión es el de la denominación “Generación del 50”. Sobre ella, debemos aclarar que no ha habido uniformidad de criterios respecto de su uso ni su aplicación, muestra de ello es la visión divergente de Antonio Cornejo Polar<sup>13</sup> (1989) quien sostuvo que el uso del término generación<sup>14</sup> lleva a concepciones unilineales y homogéneas que

---

<sup>12</sup> Al referirse al concepto de período García-Bedoya (1990) señala que este no es una esencia pero que se encuentra “articulado por factores de cohesión, que establecen relaciones entre las obras que se ubican a su interior” (19).

<sup>13</sup> Texto testimonial recopilado en *La generación del 50 en la literatura peruana del siglo XX*.

<sup>14</sup> El concepto de “generación” tiene sus antecedentes más lejanos en la antigua Grecia y cobró fuerza hacia fines del siglo XIX, primero y principalmente, en el seno de la crítica historiográfica alemana. A partir de las reflexiones de Julius Petersen, Wilhelm Pinder y Karl Mannheim, entre otros, estudiosos como Hans Jeschke, aplicaron el concepto de generación a un grupo de escritores españoles que apareció hacia fines del siglo XIX y que ahora son conocidos como Generación del 98. En el ámbito de la cultura española, fue José Ortega y Gasset quien desarrolló y reelaboró este concepto basándose principalmente en las propuestas de Petersen y Pinder. Debido a la gran influencia que tuvo la obra de Ortega el concepto ha sido usado con insistencia por críticos e historiadores de la cultura hispanoamericana. Sin embargo, desde hace ya varias décadas, viene siendo cuestionado por quienes arguyen su inoperatividad cuando se intenta englobar bajo un denominador común obras y manifestaciones de naturaleza compleja porque, entendido de la manera más simple, el concepto de “generación” parte del supuesto de que hombres nacidos y formados en una fecha cercana y que comparten eventos sociales similares, muestran una misma actitud y expresión. Estas últimas ideas corresponden a Petersen quien programáticamente señaló una serie de factores que hacían de un grupo humano una generación: coincidencia cronológica; acontecimiento generacional; identidad en el proceso de formación intelectual; convivencia entre los componentes de la generación; existencia de un guía, etc. Habría que aclarar, sin embargo, que el planteamiento de Ortega (2003) intenta dar forma al concepto de generación a partir de una mayor apertura en relación a lo planteado por Petersen. El estudioso señala, por ejemplo, que una generación debe ser entendida como “una variedad humana” en la

eliminan diferencias importantes (como las discrepancias ideológicas y sociales) surgidas en un mismo momento. La pregunta que formula Cornejo Polar es si en verdad hay una identidad suficiente, entre los poetas de esa década, como para homogenizar todas las posturas y diferencias. Argumenta que la “Generación del 50” no existe, más aún, no cree que exista la categoría en general: “es una categoría falsa de la crítica literaria” (149) que, desde su punto de vista, incluso como instrumento metodológico sería cuestionable porque si se habla de generación se tendría que hablar de la literatura en general e incluso de su inserción en la producción política y cultural de una época. Cornejo Polar prefiere hablar del 50 como de una coyuntura histórico social: “No es entonces una generación del 50; hay un fenómeno histórico social que le podemos llamar del 50, todo lo que está sucediendo en el 50 y las distintas respuestas que recibe este fenómeno de los productores de cultura” (150). Si bien, años después, en el libro *Literatura peruana siglo XVI al siglo XX* (2000), Cornejo maneja, aunque de manera instrumental y se percibe que muy cuidadosamente, dicha categoría (en este texto, al referirse a la poesía de la década del 50, considera como poetas representativos a Alejandro Romualdo, Carlos Germán Belli, Francisco Bendeزú, Juan Gonzalo Rose, Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren, Blanca Varela, Sebastián Salazar Bondy, Washington Delgado, Gustavo Valcárcel y José Ruiz Rosas).

De lo afirmado por Cornejo Polar, lo que nos interesa subrayar es que al cuestionar el concepto de generación, tan ampliamente difundido y asumido por parte de la crítica, este estudioso no solo remarcó la necesidad de trascender la autonomía textual y rescatar los aspectos históricos, sociales y culturales en los que se enmarcan los discursos sino que

---

que pueden haber antagonismos, pero siempre habrá algo en común: unos y otros son hombres de su tiempo, y por mucho que se diferencien, se parecen más todavía”.

vislumbró la complejidad y heterogeneidad del panorama poético de nuestro país y, en consecuencia, de la década del 50.

La necesidad de trascender la autonomía textual la encontramos también, aunque con otros matices, en el ensayo *La generación del 50: un mundo dividido* (1988) de Miguel Gutiérrez quien hace una revisión y balance de la importancia y aportes de esta “generación” tanto en el terreno de lo literario y artístico como en el de lo social y político. Es decir, no solo le interesa señalar aspectos vinculados a las poéticas y cuestiones estéticas desarrolladas por este grupo sino que reflexiona sobre cómo, narradores y poetas, se insertaron en la realidad que les tocó vivir; en otras palabras, la visión de lo estético que maneja Gutiérrez está estrechamente emparentada con el contexto en el que se enmarcan los discursos y con la ética del creador.

Sobre el tema de la denominación Gutiérrez indica que a pesar de las impugnaciones que ha recibido el método generacional este ha sido usado, de manera explícita o implícita, por “tirios y troyanos”<sup>15</sup> y señala que, desde su punto de vista, no resulta incompatible con el concepto materialista de la historia y por ello lo usa con un carácter instrumental, pues lo que le interesa es “determinar un universo constituido por la obra, el pensamiento y la trayectoria vital del conjunto de intelectuales y artistas nacidos mayoritariamente en el seno de la mediana y pequeña burguesía entre 1920 y 1935” (1988:37)<sup>16</sup>. Sobre la base de

---

<sup>15</sup> El autor cita a Thibaudet, Lukács, Sartre y Auerbach y en Latinoamérica a Pedro Henríquez Ureña, Portuondo, Juan José Arrom y Mariátegui de quien señala que apela a esta categoría “sin rigidez y estrecheces”. Sin embargo, acota que en el Perú ninguna de las historias literarias se organiza a partir del método generacional, excepto la de Cornejo Polar que usa el concepto pero subordinándolo a otros como el de corrientes literarias.

<sup>16</sup> Si bien Gutiérrez deslinda de la propuesta orteguiana sobre las generaciones por considerarla unilateral y con ciertas resonancias fascistas puesto que no logra establecer un vínculo con la categoría de clase social, pareciera que al hablar de las distintas generaciones que conviven en el 45 toma de manera libre algunos criterios elaborados por el crítico español sobre la necesidad de establecer diferencias entre coetaneidad y

ello y desde el punto de vista adoptado en su estudio, la “Generación del 50” está conformada por la “totalidad de coetáneos (intelectuales, artistas, hombres y mujeres) nacidos en el Perú (o venidos muy jóvenes e integrados en la cultura del país) entre 1920 y 1935 [...] y que entre los años de la postguerra y la década del 50 desempeñan gran actividad política y cultural en Lima y provincias del Perú” (49) y plantea la existencia de promociones o grupos que responden a intereses de clase, formación o planteamiento estético. Para Gutiérrez existirían entonces tres promociones de poetas al interior de esta “generación”:

1. La de los nacidos entre 1920 y 1925. Entre ellos Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren, Raúl Deustua, Sebastián Salazar Bondy, Gustavo Valcárcel, Demetrio Quiroz Malca, Eleodoro Vargas Vicuña y Efraín Miranda.
2. La de quienes nacieron entre 1926 y 1930: Blanca Varela, Alejandro Romualdo, Washington Delgado, Juan Gonzalo Rose, Francisco Bendeزú, Leopoldo Chariarse, Manuel Scorza, Jorge Bacacorzo, Rubén Sueldo Guevara y Pablo Guevara.
3. La tercera promoción que estaría principalmente integrada por narradores y algunos poetas como por ejemplo Cecilia Bustamante, Arturo Corcuera y Livio Gómez<sup>17</sup> agruparía a los nacidos entre 1931 y 1935.

Independientemente de las coincidencias o divergencias con Cornejo Polar lo que vemos en la propuesta de Gutiérrez, sobre el tema de la denominación, es el afán por

---

contemporaneidad. Ortega y Gasset (2003). señala que: “todo “hoy” envuelve en rigor tres tiempos distintos, tres “hoy” diferentes o, dicho de otra manera, que el presente es rico de tres grandes dimensiones vitales, las cuales conviven alojadas en él, quieran o no, trabadas unas con otras (...) en 1933 vive un muchacho, un hombre maduro y un anciano, y esa cifra se triplica en tres significados diferentes y, a la vez, abarca los tres: es la unidad en un tiempo histórico de tres edades distintas. Todos somos contemporáneos, vivimos en el mismo tiempo y atmósfera —en el mismo mundo—, pero contribuimos a formarlos de modo diferente. Sólo se coincide con los coetáneos. Los contemporáneos no son coetáneos”.

<sup>17</sup> Habría que señalar que a los nombres mencionados, Gutiérrez agrega otros en el desarrollo de su estudio, logrando configurar un corpus mayor de poetas.



ampliar las limitaciones del concepto de generación<sup>18</sup>. Al leer su obra se percibe que el punto de vista asumido pareciera responder a esa salvedad que apuntaba Cornejo Polar sobre el hecho de que si se aplicaba dicho concepto debía de hacerse de un modo amplio, al conjunto de la literatura y la producción cultural y política de la época: “porque de otra manera a esa falsa uniformidad que se crea con el concepto de generación se le añade una segunda falsedad que es el recorte de la literatura y la marginación de la literatura con respecto a otras actividades de producción de cultura con las que evidentemente hay relaciones muy estrechas” (1989: 149). Esa concepción global del concepto, le permite a Gutiérrez salir del campo estrictamente literario e incluir a una serie de intelectuales y artistas bajo la idea de que las generaciones: “están conformadas por la totalidad de coetáneos en un momento histórico dado” (36). En lo que se refiere al campo poético, lo lleva a reconocer y ocuparse de algunos poetas de otras regiones, con propuestas no siempre canónicas como es el caso de Efraín Miranda Luján. Sin embargo, la ampliación hecha no logra profundizar (aunque si mostrar) en la complejidad del campo poético en cuestión ni en las tensiones discursivas surgidas en aquel momento.

Además de Cornejo Polar y Gutiérrez, Manuel Velásquez, en “Panorama de la Generación del 50” (1989: 43 - 44)<sup>19</sup>, también aborda, de manera explícita, el tema de la denominación y explica que hay frases que se asumen por una necesidad coyuntural y que con el paso del tiempo se enriquecen y mantienen vigencia por consenso social. Indica que para determinar la importancia de una generación es necesario tomar en cuenta su itinerario

---

<sup>18</sup> Sobre este punto resulta esclarecedor lo afirmado por García-Bedoya (1998:141) en el sentido de que tal categoría “puede ser útil si no se sobrevalora su importancia. En particular es un útil sistema para clasificar escritores en etapas recientes, cuando la falta de perspectiva impide distinguir adecuadamente las diversas orientaciones y proponer clasificaciones más finas y productivas”.

<sup>19</sup> Texto incluido en *La generación del 50 en la literatura peruana del siglo XX*.

vital y literario. Propone que en el desarrollo de la literatura peruana desde 1900 a 1950 aparecen cuatro generaciones: la generación del 900, la de 1919, la generación del 36 y la del 50. Pero, a diferencia de Gutiérrez, Velásquez no establece promociones, más bien señala un núcleo que estaría conformado por nueve poetas<sup>20</sup> quienes, salvando las diferencias, mantendrían “coordenadas estéticas comunes y valores afines (...) como la capacidad de enjuiciar la realidad a través de los valores morales; la defensa de la libertad del hombre como creador y ciudadano o marginado; la valorización del amor como el sustento de la vida y la integración de la peruanidad a través del dolor y la esperanza”<sup>21</sup> (53). En este núcleo, Velásquez señala la importante presencia de poetas provincianos pero, lo que olvida indicar, es que se trata de provincianos asentados tempranamente en la urbe limeña. Cabe señalar que, además del núcleo, menciona a otros dieciséis poetas que publican en esa época entre los que se encuentra Efraín Miranda, pero, al parecer, no cumplirían con las coordenadas planteadas y, por lo tanto no serían, desde el punto de vista de Velásquez, poetas representativos de esa “generación”.

Son estos tres estudiosos los que de una u otra manera se detienen en consideraciones sobre el tema de la denominación y, los dos últimos, se valen del criterio generacional para conformar su corpus de estudio. Otros críticos no le conceden mucha importancia y usan criterios diferentes para referirse a los poetas de dicha década. Washington Delgado, por ejemplo (aunque no se trata de un estudio específico de la “Generación del 50”), en su libro *Historia de la literatura en el Perú republicano* (1984) al revisar los distintos momentos por los que atraviesa la literatura peruana, plantea un nuevo esbozo que parte del esquema

---

<sup>20</sup> Carlos Germán Belli, Francisco Bendejú, Pablo Guevara, Lola Thorne, Alejandro Romualdo (Trujillo), Washington Delgado (Cusco), Juan Gonzalo Rose (Tacna), Livio Gómez (Ancash) y él (Piura).

<sup>21</sup> A estas coordenadas y valores volvemos más adelante, en el acápite que corresponde a las vertientes poéticas.

dialéctico de Mariátegui y asume la literatura como un proceso que se orienta hacia polos diversos, configurando un “sistema dialéctico de tensiones sucesivas [...]: la aproximación a la realidad y el esfuerzo por conseguir la autonomía literaria o la perfección estética” (13). Aclara, sin embargo, que estos no son los únicos polos que guían la producción literaria peruana sino que además están las tensiones entre la capital y las provincias que se alternan en el predominio literario; las preferencias o por el lenguaje literario o por el habla popular; y los conflictos entre la ciudad y el campo, que se traducen en lo que el autor llama “autoctonismo y occidentalismo”, y que muestran las profundas divergencias entre los procedimientos literarios y las ideologías.

De modo similar a Cornejo Polar, Delgado subraya la composición heterogénea y tensional de la literatura peruana, que él percibe como un problema cuya solución se hallaría en el mestizaje cultural que, señala, no se da en la literatura en español, pero sí en la literatura en lenguas nativas. También y tal como lo conciben Cornejo Polar y Gutiérrez, considera necesario trascender la autonomía textual, ello sustenta su idea de que la literatura peruana es el resultado de tensiones sucesivas en las que tiene presente aquellas que se dan entre la capital y las provincias, pero ve estas tensiones como una secuencialidad, sin detenerse mucho en los aspectos sincrónicos de las contradicciones internas. Por ello es que la producción de la década del 50 que enmarca dentro de su propuesta de “literatura urbana”, podría terminar siendo uniformizadora si no se entiende que Delgado se refiere solo a un predominio de la urbe. Así comprendida tal denominación caracteriza bien las manifestaciones canónicas y hegemónicas del período, pero creemos que se sigue soslayando la variada producción que se elabora en ese momento al margen

del canon<sup>22</sup>, en la medida en que el mencionado autor no se ocupa de ellas. La literatura elaborada en la década del 50 cuyos “temas narrativos son predominantemente ciudadanos, sus poetas son limeños y quienes no lo son desarrollan de todas maneras su obra en Lima” (29) inicia su desarrollo, según propone Delgado, a partir de 1945 (147). En ella advierte dos líneas de fuerza: la de la perfección estética (Eielson, Salazar Bondy, Sologuren y Varela) y la del acercamiento a la problemática social (Romualdo, Rose), líneas que, aclara, definitivamente no son infranqueables.

Otros estudiosos que se han ocupado de los poetas de la década del 50 son James Higgins y Roberto Paoli cuyas reflexiones están dedicadas, de manera general, a la poesía peruana contemporánea. El estudio de Higgins *Hitos de la poesía peruana* (1993) aborda el proceso de la poesía peruana desde la década del 20 hasta la década del 70 y se centra en el acercamiento a poetas que considera los más representativos. En lo concerniente a nuestro tema habría que señalar que Higgins establece un estrecho vínculo entre los poetas del 40 y los del 50, lo que se hace evidente en el tercer capítulo de su libro titulado “Puros e impuros: poetas de los años 40 y 50”. Si propiamente hablamos de la década del 50, se

---

<sup>22</sup> Por ejemplo, pertenecientes a la década del 50 en el Cusco encontramos las relevantes figuras de los poetas Raúl Brozovich y Gustavo Pérez Ocampo y junto a ellos Armando Salas, Arturo Castro, Federico Larrea y German Bausch por mencionar a quienes elaboraron una obra sostenida. Además de ellos se registra la presencia de otros poetas como Rubén Sueldo Guevara, Escobar Moscoso, Durand Teves y Hernán Velarde. Están también Blas Aguilar, Luis Ángel Aragón, Luis Calderón Ugarte, Segundo Jara Eguileta, Jacinto Yana Awqa, Luis Aureliano Zárate, Benigno Céspedes, Faustino Valencia de quienes Ángel Avendaño (1993) señala que su obra no llegó a trascender porque no dejaron de lado formas finiseculares, por su excesivo localismo o entusiasmo por el terruño o por ser poemas de ocasión. Hay que señalar, por otro lado, que la obra de estos últimos es prácticamente inhallable ya que no mantuvieron una producción constante pues varios de ellos se quedaron solo en el primer libro o como en el caso de Escobar Moscoso y Durand Teves, no llegaron a publicar ninguno. En la ciudad de Arequipa en la misma década, de igual manera hallamos figuras importantes como la de Edgar Guzmán Jorquera (cuya obra completa ha sido editada por la Editorial Cascahuesos en el año 2010, bajo el título *Obra poética completa*), Alberto Vega, Aníbal Portocarrero, los hermanos Bacacorzo, Jorge y Xavier, quienes desplegaron una intensa actividad académica y cultural. Otros poetas coetáneos (Cáceres Cuadros 2007) son Pedro Cateriano, Luis Yañez, Edgardo Pérez Luna, Carmela Núñez Ureta, Rosa del Carpio, Carmen Luz Bejarano y Enrique Huaco. Salvo contadas excepciones, los poetas arequipeños, que nos son más familiares, prácticamente tampoco han sido tomados en cuenta en las antologías o estudios mencionados.

ocupa en mayor o menor medida de: Eielson, Sologuren, Chariarse y Bendejú a quienes ubica dentro de la denominada “poesía pura”. En la vertiente de la “poesía social” ubica a Valcárcel, Romualdo, Rose y Scorza. Sin embargo, añade que hacia fines de la década del 50 aparecieron poetas que lograron superar la dicotomía poesía pura/ poesía social, a partir de una obra en la que se conjugaron situaciones personales con el contexto socio histórico, ellos son Washington Delgado y Pablo Guevara. Mención aparte, en el estudio de Higgins, merecen Carlos Germán Belli y Blanca Varela. Belli es considerado como la figura poética más destacada de los años 50 y Varela, apunta Higgins, marca un hito en la poesía peruana pues la calidad de su obra “sobrepasa la de la mayoría de los poetas masculinos de la época” (129).

En un estudio posterior *Historia de la literatura peruana* (2006), Higgins dedica una parte, nuevamente, a lo que esta vez llama “La generación poética de los 40 y 50”. Habría que señalar que las pocas veces que usa el concepto de generación lo hace de modo operativo, tanto que ni se detiene en revisarlo. Lo que más bien le interesa es aclarar que si bien la oposición “poesía pura” y “poesía social” es reduccionista, puede ser útil: “Tradicionalmente la crítica ha definido la poesía de este período en términos de una oposición entre ‘poesía pura’ y ‘poesía social’. Tal clasificación peca de reduccionista, pero no por eso deja de ser útil. El término poesía pura fue acuñado para referirse a la tendencia predominante de los años 40, una poética que da la espalda a la realidad circundante para refugiarse en el mundo atemporal de la literatura” (225). De la llamada poesía social señala que el contexto político (período de la dictadura de Odría) propició su resurgimiento pero que sus representantes no alcanzaron el nivel de los poetas puros: “adolece a menudo de deficiencias artísticas, cayendo en la diatriba estridente o en efusiones optimistas” (252). En

este segundo ensayo Higgins amplía su corpus de estudio, incluye, por ejemplo, a Sebastián Salazar Bondy y señala que junto a Blanca Varela representa una línea “algo diferente”. También incluye a Mario Florián y Leoncio Bueno quienes, desde su punto de vista: “ocupan un lugar algo marginal, dado que ambos son de procedencia humilde y escriben desde tradiciones culturales muy distintas de la de la clase media a la cual pertenece la gran mayoría de los poetas peruanos” (249); en lo demás Higgins mantiene la misma propuesta de su primer estudio.

El trabajo de Roberto Paoli “Poetas peruanos frente a sus problemas expresivos” (1989) reúne a los poetas a partir de ciertas características comunes las cuales son sistematizadas partiendo de los criterios de hipoverbalidad o hiperverbalidad, de las que nos ocuparemos más adelante. Si bien su trabajo no está específicamente dedicado a los poetas que son materia de este estudio, nos parece importante mencionarlo en la medida en que señala rasgos significativos de algunos de los poetas que considera representativos del 50: Eielson, Sologuren, Varela, Romualdo, Belli y Bendezú.

Podemos afirmar entonces que la categoría generacional ha contribuido a configurar el corpus de trabajo de la crítica, pues no obstante la problematización de Cornejo Polar, tres de los estudiosos mencionados, Gutiérrez, Velásquez y Higgins, se valen de ella para organizar el corpus de poetas que cada quien considera representativo del 50. Sin embargo, en los tres casos, y no obstante los esfuerzos de Gutiérrez, dicha categoría solo puede ser entendida de manera instrumental, como una herramienta que permite organizar el corpus de los poetas de esta década, pues si bien existen factores de cohesión que tienen que ver con el contexto político, social y económico o con las influencias recibidas, etc. , hallamos

respuestas disimiles, de modo que, como afirma Carlos García-Bedoya (1990: 21): “la unidad generacional es solo aparente, y encubre con frecuencia propuestas divergentes”.

Lo que nos parece necesario subrayar es que la mayoría de los críticos mencionados consideran como poetas emblemáticos de esta década a un grupo reducido de creadores, principalmente asentados en la urbe limeña, solo Gutiérrez logra configurar un corpus de 30 poetas en el que incluye a algunos provincianos y a algunas poetas mujeres, además de la ya conocida Blanca Varela.

¿Quiénes constituyen pues el corpus emblemático de la “Generación del 50”? Las coincidencias entre los críticos se restringen solo a cuatro poetas: Alejandro Romualdo, Francisco Bendejú, Juan Gonzalo Rose y Carlos Germán Belli. Luego, y en este orden, siguen Eielson, Sologuren, Varela (que no son considerados por Velásquez). Posteriormente encontramos a Salazar Bondy, Delgado, Valcárcel, Guevara, considerados por cuatro de los estudiosos. Finalmente, Leopoldo Chariarse, Livio Gómez y José Ruiz Rosas, considerados por tres de los críticos. Los demás poetas, entre los que se encuentra Efraín Miranda, son tomados en cuenta solo por dos o uno de los estudiosos, Gutiérrez, principalmente, quien además de incluir en su corpus de estudio a algunos poetas limeños poco conocidos como Raúl Deustua tiene, como ya se dijo, una mayor apertura hacia el espectro poético provinciano<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> Demetrio Quiroz Malca (Cajamarca), Eleodoro Vargas Vicuña (Cerro de Pasco), Jorge Bacacorzo (Arequipa), Rubén sueldo Guevara (Cusco), Víctor Mazzi (Junín), Garrido Malaver (Cajamarca), Genaro Carnero Checa (Piura) Eduardo Jibaja (Piura), Alberto Valencia (Ayacucho) y poetas mujeres: Cecilia Bustamante (Lima), Sarina Helffgot (Chiclayo), Yolanda Westphalen (Cajamarca) y Raquel Jodorowsky (Chile).

En resumen y más allá de la validez o pertinencia del concepto generacional la crítica ha establecido un corpus canónico conformado por Romualdo, Bendezú, Rose, Belli, Eielson, Sologuren, Varela, Delgado, Guevara, Salazar Bondy y Valcárcel. Quiérase o no, este hecho revela la inclinación por un tipo de poesía que se desarrolla más bien en la urbe oficial y hegemónica. Es cierto que, entre los poetas reconocidos por la crítica, hay algunos provincianos: Romualdo (Trujillo), Rose (Tacna), Delgado (Cusco) y Valcárcel (Arequipa) pero, lo cierto es que los cuatro son provincianos que se asentaron tempranamente en la capital.

En cuanto a las antologías hallamos un panorama similar. Una primera e interesante muestra, puesto que aparece en la misma década del 50, es la realizada por Alejandro Romualdo y Sebastián Salazar Bondy *Antología general de la poesía peruana* (1957) en la que los autores logran configurar un corpus de 18 poetas entre los que se encuentra Efraín Miranda.

Posteriormente en la década del sesenta tenemos tres antologías, la de Sebastián Salazar Bondy *Mil años de poesía peruana* (1964), la de Augusto Tamayo *Nueva poesía peruana (Antología)* (1969) y la de Alberto Escobar *Antología de la poesía peruana* (1965). Los poetas antologados por Salazar Bondy que se inscriben dentro del marco temporal con el que trabajamos son 13. En cuanto a Tamayo lo que observamos es que maneja una continuidad temporal entre el 40 y el 50 de modo que algunos poetas que habitualmente los vinculamos con el 50, él los considera del 40: Eielson o Valcárcel, por ejemplo, y ya en esta década establece una diferencia entre aquellos a quienes atribuye una “insistencia en la retórica” bajo la influencia de Rilke, Eluard y los simbolistas franceses; y, por otro lado, aquellos vinculados más bien a lo telúrico, el paisaje y lo social. Luego, en el



período del 50 considera a 19 poetas entre ellos a cuatro arequipeños no asentados en la capital: Edgardo Pérez Luna, Aníbal Portocarrero, Jorge y Xavier Bacacorzo. Mención aparte merece el trabajo de Escobar que fue reeditado en 1973, en dos volúmenes, por la editorial Peisa. El primer volumen abarca desde 1911 hasta 1960. Se abre con Eguren y se cierra con Reynaldo Naranjo. El volumen II va desde 1960 hasta 1973, y se inicia con Mario Razzeto hasta Enrique Verástegui. Este trabajo es un referente importante puesto que no se limita a ser una mera recopilación sino que cuenta con un breve estudio de los factores sociales y estéticos que constituyen el marco en el que se desarrolla la poesía peruana. En el esquema que maneja Escobar plantea un largo proceso de fundación de la tradición poética peruana que se inicia en 1911 y culmina recién en la década del 50, de tal manera que la obra de los poetas de esta década “constituyen el término de verificación que nos permite aseverar que comienza a cerrarse el gran ciclo de los fundadores de la tradición poética contemporánea en el Perú” (15). Bajo este criterio trabaja con un corpus de 18 poetas.

En los años 80 destaca la antología de Ricardo González Vigil *Poesía peruana antología general: De Vallejo a nuestros días* (1984) y el trabajo de Jaime Urco y de Juana Iglesias *Antología de la poesía peruana* (1987). En el trabajo de González Vigil en la década del 50 considera a 21 poetas. Años después a finales de los 90 este autor publicó un nuevo trabajo *Poesía peruana siglo XX del modernismo a los años 50* (1999) en el que presenta un corpus un poco más amplio: 27 poetas.

De la misma década es el trabajo de Marco Martos *Llave de los sueños. Antología poética de la promoción 45/50* (1993) en el que realiza un balance con criterios que difieren un tanto del resto de las antologías citadas. Martos toma en cuenta el momento histórico en el que se inscriben los poemas y el estilo expresivo, pero atiende principalmente a la

manera cómo el poeta se ubica en el mundo. Partiendo de ello, Martos agrupa a estos poetas como “platónicos” o “aristotélicos”. Los platónicos, interioristas o metafísicos a su vez se dividen en surrealistas y conceptistas. En el otro grupo, el de los aristotélicos, exterioristas o realistas incluye a Efraín Miranda.

También en los 90, en su libro *Antología general de la poesía peruana* (1994), Ricardo Silva Santisteban hace una revisión panorámica que parte de la poesía incaica y termina con los poetas del 50, puesto que según apunta el autor es una década de cambios importantes en nuestro país y, por otro lado, la obra de estos poetas ha tenido ya (en el momento de realizar la antología) un desarrollo suficiente para poder “aquilatar su inserción histórica”. Esa inserción histórica les corresponde desde su punto de vista a 9 poetas.

Finalmente ya en el siglo XXI se edita *Poesía peruana. 50 poetas del siglo XX* (2001) al cuidado de Carlos Garayar cuyos criterios son los de la mayoría: calidad y diversidad, así como representatividad generacional, características que les son atribuidas a 14 poetas.

Los criterios para la conformación del corpus, en las antologías consultadas (que fueron en total diecisiete y que han sido publicadas desde la década del 50 hasta la actualidad) son prácticamente los mismos: representatividad y calidad estética. En ellas se parte casi siempre de un grupo reducido de poetas capitalinos o provincianos asentados en la urbe limeña, al cual, y dependiendo del criterio del antologador, se le suman otros poetas menos reconocidos quizás, pero que en su mayoría mantienen las características señaladas. Efraín Miranda aparece solo dos veces, en la muestra de Alejandro Romualdo y Sebastián

Salazar Bondy *Antología general de la poesía peruana* y en la de Marco Martos *Llave de los sueños. Antología poética de la promoción 45/50*<sup>24</sup>.

En lo que a estudios se refiere, pareciera cumplirse lo afirmado por Harold Bloom (1995:26) acerca de que “la crítica literaria siempre fue y será un fenómeno elitista”, pues quienes mayor atención han recibido son precisamente los 11 poetas antes mencionados que vendrían a constituir el canon de esta década y sobre cuyas obras, dependiendo de cada caso, el interés ha incrementado con justicia en las últimas décadas<sup>25</sup>. En otras palabras, la crítica con todas sus coincidencias y divergencias ha ido configurando un corpus de poetas canónicos, asentados en la urbe limeña, a quienes ahora se conoce como “Generación del 50” y a partir de los cuales medimos la producción poética de esta década, olvidando la variedad de propuestas que se dieron al margen y, en algunos casos, bastante lejos de este canon.

En ese sentido, no hay que olvidar que también quedan fuera de este canon, o bien al margen, la poesía de tipo político desarrollada por los integrantes del Grupo 1ro de mayo

---

<sup>24</sup> Habría que precisar, no obstante, que en algunos de los estudios y antologías elaboradas por quienes fueron coetáneos de la mencionada generación (Gutiérrez, Salazar Bondy, Alejandro Romualdo, etc.) en términos de muestra, solo de muestra, se expone un panorama un poco más amplio que, en el caso de Gutiérrez (quien lo afirma explícitamente), se sustentó en la idea de que la generación del 50 debía ser considerada en términos nacionales. Pero esas fueron excepciones.

<sup>25</sup> Cabe mencionar los valiosos trabajos de Camilo Fernández Cózman sobre Jorge E. Eielson, Blanca Varela y Washington Delgado. En lo que a tesis se refiere veremos precisamente como estas se centran en los poetas canónicos, podemos citar como ejemplo: *El tema de la patria: el Perú en los libros de Alejandro Romualdo* (“Edición Extraordinaria” y “Como Dios manda”). Lima, 1972, Tesis de Bachillerato de Winston Orrillo Ledesma; *Tres poetas peruanos contemporáneos: Belli-Delgado-Salazar. Claves para una interpretación*. Lima, 1968, Tesis de Doctorado de Javier Sologuren; *Formas de la ausencia de Washington Delgado*. Lima, 1973, Tesis de Bachillerato de Carmen Luz Bejarano; *Obra poética de Javier Sologuren II: (1959-1970)*. Lima, 1973, Tesis de Doctorado de Armando Rojas Adrianzén; *El extranjero y Día del corazón de Washington Delgado*. Lima, 1974, Tesis de Doctorado de Carmen Luz Bejarano; *Esa flor roja sin inocencia: una lectura de valsés y otras falsas confesiones de Blanca Varela*. Lima, 2003, Tesis de Licenciatura de Bethsabé Huamán Andía; *La poética nodal de Jorge E. Eielson. Cuatro modos de lectura*. Lima, 2009, Tesis de Licenciatura de Alex Morillo Sotomayor. que luego en una versión ampliada y revisada fue publicada el año 2014 bajo el título *La poética Nodal. El nudo y su fundamentación estética en la poesía escrita de Jorge Eduardo Eielson*.

y la poesía de una figura valiosa y singular en este panorama: Leoncio Bueno, otra de las figuras paradigmáticas pero olvidadas<sup>26</sup> por la crítica.

Finalmente, e independientemente de las limitaciones de la denominación, es necesario considerar que en el itinerario de este grupo de poetas existieron factores cohesionantes que son los que permiten referirnos a ellos como productores de un tipo de poesía más bien urbana y cosmopolita, de cuyo entorno y características nos ocuparemos a continuación.

### **1.1.2 Marco socio cultural**

Sin lugar a dudas la trayectoria de los poetas del 50 está marcada por los intensos cambios y fenómenos que se suscitaron en ese momento tanto en el plano nacional como internacional. El período corresponde a la segunda posguerra y está caracterizado por un nuevo reordenamiento mundial en el que se reactiva la introducción del capitalismo bajo la hegemonía de los Estados Unidos. Esto tuvo repercusiones importantes en nuestro país, incidió por ejemplo en el avance tecnológico industrial, que se registró principalmente en la capital propiciando la descomposición del régimen de la hacienda tradicional en la sierra y la crisis de la agricultura, hecho que favoreció el proceso de migración que se dio en un doble plano, no solo de la sierra a la costa sino del campo a la ciudad (Reyes Tarazona 1989). Este fenómeno se vio incentivado por el ambicioso programa de construcciones

---

<sup>26</sup> En los últimos años parece haberse renovado el interés en la obra de Leoncio Bueno. El año 2013 el Grupo de Estudios Literarios Latinoamericanos Antonio Cándido (GELLAC) de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional Federico Villarreal, el Instituto de Investigaciones Humanísticas (I.I.H.) de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Mayor de San Marcos y la Red Malunga de Investigación Afrodiaspórica de la Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad de los Andes (Colombia) organizaron el Congreso Internacional Sobre Literaturas Afroandinas en homenaje a este poeta. Un año después, 2014, se publicó *Memorias de mi desnudez*. Lima: Nido de cuervos, edición alentada por el poeta Renato Sandoval.

puesto en marcha por el General Manuel A. Odría, cuyo periodo de gobierno se ubica entre 1948 y 1956 y quien a propósito de estas monumentales obras logró atraer a enormes masas de migrantes provenientes del interior del país y aceleró así el proceso de urbanización que tuvo Lima como centro. Por otro lado, los conflictos internacionales como la guerra de Corea, por ejemplo, beneficiaron la política de Odría pues el aumento de las exportaciones favoreció una relativa recuperación económica y una acelerada industrialización<sup>27</sup>.

Paralelamente a ello comienza a imponerse una mentalidad tecnocrática alentada por el inicio de la era de la televisión en el Perú y en general el impulso que recibieron los medios de comunicación masiva y ese será, como dice Rodrigo Quijano (1997): “el modelo impuesto y aceptado por la gran mayoría de la población masificada” (50). ¿Cómo vivieron estos cambios los poetas de la “Generación del 50”? Reyes Tarazona (1989: 38) señala al respecto:

De aquí se desprende una de las principales contradicciones –si no la principal- de la generación, respecto al momento que le tocó vivir y el medio en el que tuvieron que actuar. De un lado, la búsqueda incesante de nuevas formas, teorías, métodos y técnicas con los cuales entender y expresar la modernidad, desarrollándose intelectual, artística y políticamente de acuerdo a los ‘nuevos tiempos’ para así llegar a la universidad (sic.); y de otro lado, un medio urbano – principal escenario de la generación- que debía ser, como lo señalaban todos los casos conocidos de occidente, expresión natural de lo moderno y del progreso, pero que en cambio no solo mantenía tenazmente sus formas y tradiciones parroquiales, de origen colonial, sino que cada vez acentuadamente iba siendo invadido por expresiones culturales ancestrales andinas, propias de lo regional, es decir, del “atraso” .

La cita pone en evidencia el hecho de que la modernización en nuestro país y en este caso, en la capital, se vivió de manera compleja, entre dudas e incertidumbre. Fue un momento de transformación, contradicciones y crisis que marcó a los jóvenes poetas de entonces

---

<sup>27</sup> Cfr. Reyes Tarazona (1989).

quienes, según señala Antonio Cornejo Polar, experimentaron la desestructuración de un orden social y la construcción de otro orden distinto y vivieron ese momento de transición con cierto asombro: “Una especie de haberse quedado contemplando cómo se iba acabando una realidad y cómo iba surgiendo otra realidad, en la que creo no habían pensado” (1989: 150).

Esa otra realidad, que tenía que ver con una vertiginosa sucesión de fenómenos: las oleadas migratorias, el paso de una población mayoritariamente rural a una mayoritariamente urbana, la explosión demográfica, la tugurización del centro de la ciudad, la puesta en marcha del Plan Piloto de la Oficina del Plan Regulador de Lima, que propuso la demolición de la estructura urbanística preexistente en la vieja Lima y que trajo como consecuencia la burocratización de la mencionada área, la consiguiente expulsión de los migrantes y los viejos limeños, así como el surgimiento de las barriadas, fueron fenómenos que propiciaron la aparición de un sujeto con un nuevo imaginario, con una problemática y vivencia esencialmente urbana que dejó sentir sus ecos en el ámbito literario.

Si seguimos a Ángel Rama en la reflexión que hace sobre el impacto modernizador en América Latina podemos decir que los centros urbanos, principalmente los capitalinos, fueron más permeables a las influencias venidas de fuera, que terminaron por asimilar, asumir y hacer suyas, más rápidamente, como parte de la ideología de la renovación y el progreso. Es así que el crecimiento y la cosmopolitización de Lima, centro urbano por excelencia, favoreció el surgimiento de una poesía cosmopolita y urbana. Ello explica por qué para los escritores de la “Generación del 50” la temática andina quedó en el pasado, por qué lo regional fue sinónimo de atraso, como señala Reyes Tarazona, y por qué la nueva

generación se sintió ajena al proyecto indigenista que les resultó arcaico, desfasado y en clara oposición a la modernidad.

La imposición de una literatura moderna y cosmopolita, cuyo protagonista es el sujeto ubicado en el espacio citadino explica también por qué los referentes de los escritores de la “Generación del 50” son europeos o norteamericanos, en su mayoría. Al retomar la experiencia cosmopolita de la vanguardia, la mirada de los poetas se dirige al simbolismo y al surrealismo francés, cuya influencia llega directamente, pero también a través de los poetas españoles del 27 como Aleixandre, Cernuda y Jorge Guillén. Bebiendo de estas fuentes, poetas como Sologuren, Eielson y Varela darán vida a una de las vertientes de la poesía del 50 que Washington Delgado llama “de la depuración estética”.

Pero es también decisiva la autoridad de los existencialistas franceses, principalmente Sartre y Camus y, precediéndolos, la excelsa figura de Rainer Maria Rilke cuyo ascendente se dejó sentir incluso en los narradores del 50 en quienes también es notorio el magisterio de Joyce y los escritores norteamericanos de la “Generación Perdida”, principalmente Hemingway y Faulkner. Además, aunque no llegó a cristalizarse con fuerza en la escritura, se registra también el temprano acercamiento a los poetas anglosajones Ezra Pound y Thomas Stern Eliot cuya influencia hallará un terreno mucho más fértil una década después.

Por otro lado, la sensación de perplejidad que pudieron experimentar los poetas del 50, no evitó que muy pronto varios de ellos se involucraran con la problemática social. Ya hemos señalado que es un período marcado por la dictadura de Odría cuyo gobierno se declaró abiertamente antiaprista y anticomunista lo que dio pie a una intensa y convulsa

actividad política que fijará, en no pocos casos, una impronta significativa en las propuestas poéticas surgidas. De modo que junto a la influencia de los maestros europeos y norteamericanos, surge una segunda línea que encuentra sustento en la influencia de poetas como Pablo Neruda, a través de su *Canto general*, texto emparentado con la tradición de cuño realista y social en la que encontramos a Miguel Hernández, Maiakovsky y León Felipe.

Otra presencia insoslayable es la de César Vallejo, aunque su caso es complejo en la medida en que su trayectoria poética y, por lo tanto su influencia, fue sustento de distintas líneas desarrolladas en la poesía peruana; pero, en este caso *España aparta de mí este cáliz* y *Poemas humanos* fueron referentes decisivos para poetas como Juan Gonzalo Rose, Alejandro Romualdo, Manuel Scorza y Gustavo Valcárcel quienes cultivaron una poesía realista, social y política. No hay que olvidar, además, que son los poetas de esta generación quienes inician de manera sistemática la revaloración de la obra de Vallejo.

Estas dos tendencias, según Gutiérrez, se registran ya desde las primeras décadas del siglo XX, pero, al parecer, la coyuntura social y política del 50 y la publicación de algunos libros como *Edición extraordinaria* (1958), de Romualdo, favorecieron la intensificación de la polémica entre los llamados “poetas puros” y los “poetas sociales”. Lo cierto es que esta falsa dicotomía, propiciada por algunos críticos de la época como José Miguel Oviedo<sup>28</sup>, no fue asumida de manera categórica ni por los propios implicados en las polémicas que surgieron ni por la mayoría de los intelectuales del momento, quienes más bien mostraron su extrañeza frente a ello. Como toda clasificación esquemática la

---

<sup>28</sup> Al respecto es bastante ilustrativo revisar los documentos recopilados y las entrevistas realizadas por Federico de Cárdenas y Peter Elmore sobre la polémica en torno a la publicación de *Edición extraordinaria*, de Alejandro Romualdo, consignadas en *La generación del 50 en la literatura peruana del siglo XX* (1989).



dicotomía planteada no tomaba en cuenta la complejidad ni del proceso creador ni del proceso vital de cada poeta; soslayaba, además, la presencia de rasgos e inquietudes comunes que se hicieron evidentes, entre otras cosas, en las influencias, en la actitud vital e incluso en el modo como estos poetas se acercaron al lenguaje, independientemente de su temática.

### **1.1.3 Experiencia y actitud frente a la vida**

Un período así de convulso y complejo, obviamente generó repercusiones en el ánimo y la actitud vital de los poetas. Quienes se han ocupado de ello señalan que la actitud existencial de la consabida generación no fue optimista ni feliz; así Cornejo Polar logra identificar un rasgo fundamental que es la frustración, frustración que marca todo su desarrollo y que en el caso de la literatura se traduce como pesimismo:

[...] hay algo así como una constante frustración. Frustración cuando de alguna manera acceden a un sector del poder, frustración cuando se levantan contra el poder, y frustración global en fin, porque yo creo que de todos los que comienzan a producir inclusive los que hacían poesía pura, inclusive los que desde una perspectiva actual podrían verse como muy conservadores, ninguno de ellos imaginaba que esta vieja lucha entre el pueblo y la oligarquía iba a salir ganando la gran burguesía, ni siquiera las clases medias sino la gran burguesía con la cual no tenían ninguna relación, ningún contacto ni representaban sus intereses de ninguna manera. Por consiguiente, también desde ese punto de vista creo que hay una gran frustración colectiva que marca muy claramente a los miembros de este grupo de escritores que comienza a escribir en los años 50 y que posteriormente va realizando una obra al compás de la historia de fracasos (1989:151).

Paoli (1989) coincide con las apreciaciones citadas anteriormente si bien su enfoque se orienta sobre todo a lo estético: “Los poetas peruanos, acerca de los cuales intentaré discurrir en este trabajo [la mayor parte de ellos de la década del 50], son, o han sido, en su mayoría y cada cual a su manera, personas marcadas hondamente por la soledad o por la

marginalidad o por la disconformidad” (83); señala esto como un rasgo importante que dará pie no solo a una conciencia de crisis de la palabra poética sino a una conflictiva relación con ella. La poesía se convierte en experiencia total y a la vez infernal, que está vinculada al fracaso, la frustración y la insatisfacción.

Por su parte Gutiérrez, quien reflexiona más ampliamente sobre este punto, afirma que: “[n]o es la celebración de la vida el sabor fundamental de esta generación” (1988:21), de ahí que los temas más frecuentes estén vinculados a la soledad, la muerte, el escepticismo, la nostalgia, la amargura y el resentimiento. Tópicos que serán el punto de partida de las diversas líneas poéticas que surgirán en ese momento.

En su estudio Miguel Gutiérrez hace una revisión de las diferentes actitudes que adoptaron los intelectuales de esta generación. Mencionaremos solo tres de ellas<sup>29</sup> porque creemos que son las que mejor configuran las inquietudes de este grupo de poetas. Una primera actitud es la de la marginalidad y el exilio. Las figuras de Eielson y Rose son analizadas desde esa óptica. Eielson, dice Gutiérrez, es un poeta que “no trasciende la esfera de un yo que se consume eternamente entre la exultación y la caída” (193). Por otro lado, en Rose “hay no solo una apertura hacia lo comunitario sino una apasionada entrega a la causa de la transformación revolucionaria”. No obstante las diferencias, ambos comparten el sentimiento de marginalidad, que es, como aclara Gutiérrez, una marginalidad subjetiva. En segundo lugar está la actitud lúcida y escéptica en la que ubica a Washington Delgado quien elabora una poesía conceptual y sentenciosa, que con el tiempo se vuelve

---

<sup>29</sup> En las demás Gutiérrez incluye a intelectuales de distintas disciplinas, cuya mención escapa a los intereses de este estudio.

pesimista y, en sus últimos años, más bien agnóstica y nihilista. Una tercera actitud sería la de los poetas que, como Efraín Miranda, deciden retornar a la comunidad.

Frustración, escepticismo, desarraigo y marginalidad son producto del entorno social que marcará la existencia y la obra de estos poetas en mayor o menor medida. De allí que en algunos casos y dependiendo de los desarrollos personales, se registre un compromiso social directo y una temática social muy evidente, mientras que en otros casos la profunda crisis social que se vive se expresa a través de una crisis existencial, que tiende a la interiorización y que, en apariencia, no tiene vínculos con lo social. De allí que por un lado se enfatice en cuestiones formales y, por otro, se busque la modernización a través de la introducción de registros populares y orales.

#### **1.1.4 Conciencia de la crisis de la palabra**

Independientemente de las actitudes y estados de ánimo de los poetas, otro rasgo predominante, señalado por la crítica, es el trabajo incesante con las formas poéticas. La conciencia de estos vates frente a la crisis de la palabra marca su obra y, por ello, la poesía se concibe, fundamentalmente, como resultado del trabajo formal con el lenguaje y los recursos líricos en general. De allí el marcado sentido musical de los versos o la insistencia en el uso de la imagen (un ejemplo es la obra de Sologuren), de allí el afán renovador y experimental con el lenguaje que, en algunos casos llega a la disolución de la palabra, como en la obra de Eielson. No en vano, lo dijimos anteriormente, estos poetas asimilaron la lección del simbolismo, el surrealismo e incluso de la conocida Generación del 27 española.

Es Roberto Paoli quien atribuye esta inquietud a una conciencia de la crisis de la palabra que tiene su origen en los sentimientos de marginalidad, soledad y disconformidad y que, desde su punto de vista, se expresa literariamente en el hastío frente a un lenguaje desgastado así como en el afán por buscar nuevos caminos expresivos: “Todos, por caminos distintos, y a veces opuestos, han tenido que vivir una difícil y conflictiva relación con la palabra. La poesía es para ellos una experiencia total y, al mismo tiempo, infernal” (1989:83). Así, logra determinar dos tendencias en la expresividad de los poetas estudiados.

Por un lado estarían los poetas hipoverbales que se inclinan al “silencio verbal” o, según explica el estudioso, a una verbalidad que convierte al silencio en un importante componente expresivo. En este grupo Paoli considera a Eielson, Sologuren y Varela. Encuentra dos tipos de silencio: a) el silencio que modifica la palabra, dándole un sentido distinto al que tenía al principio, y b) el silencio involucrado en la escritura misma, que tiene que ver con los espacios en blanco, los intervalos, etc. que reducen progresivamente el peso de lo verbal. Por otro lado, estarían los poetas hiperverbales que, al decir de Paoli, “rompen con la gramática”, entre ellos Carlos Germán Belli y Francisco Bendezú. La escritura de este grupo está caracterizada por “una verbalidad transgresiva, excesiva, vigorizada por injertos, contaminada por registros y códigos heterogéneos, por mezclas calidoscópicas de ingredientes lingüísticos” (1989:85).

Pero esta conciencia de la crisis de la palabra no fue privativa de los llamados poetas “puros” o de “la depuración estética” (al decir de Delgado) sino que fue una conciencia más o menos generalizada que se dejó sentir también en la obra de los llamados “poetas sociales”, aunque quizá en desigual medida, dependiendo también de los procesos creativos individuales. Esto último es lo que percibe Gutiérrez cuando señala que en

algunos casos, como lo ocurrido con el Grupo 1 de Mayo, la poesía social se agotó rápido debido a que tuvo limitaciones en la concepción poética que manejaba, demasiado apasionada e ingenua y, en algunos casos, con frecuentes tonos miserabilistas y una visión sombría de la existencia<sup>30</sup>, mientras que el valor de la poesía de Valcárcel, Rose y Romualdo, los tres integrantes de la Generación del 50, se encuentra justamente en que estos dominan bien su aparato retórico. Efectivamente, en estos poetas la preocupación por la realidad social no significó un abandono de las formas, de modo que es notoria, una gran intensidad lírica así como un afán experimentador que se tradujo en la incorporación, entre otros, del uso del lenguaje coloquial.

Lo cierto es que esta conciencia de la crisis de la palabra fue también expresión de la experiencia modernizadora que vivieron los poetas y dio paso a una multiplicidad de indagaciones y búsquedas en el plano formal.

### **1.1.5 Las vertientes poéticas**

Aunque, como lo han percibido los estudiosos, hay una similar actitud vital que comparten los poetas, es notoria la heterogeneidad de propuestas que aparecen en este momento, por ello la necesidad de la crítica de establecer algunas líneas o vertientes que permitan sistematizar el corpus poético de la década.

Gutiérrez, por ejemplo, plantea dos líneas de desarrollo (haciendo la salvedad de que estas líneas no son irreconciliables y de que hay que tomar en cuenta la evolución personal de cada escritor quien puede ensayar diversos registros). La poesía pura, en la que a su vez identifica tres vertientes: la simbolista (surrealista), la postvanguardista (parasurrealista, expresionista) y la vertiente de la poesía abstracta. Por otro lado, se

---

<sup>30</sup> Cfr. Gutiérrez (1988: 78).

encuentra la poesía social, en la cual también distingue tres tendencias: la social realista, la del realismo y la existencial.

Por su lado, Manuel Velásquez establece, como ya hemos señalado, un núcleo de poetas que mantendrían determinadas coordenadas, rasgos comunes, como la capacidad de enjuiciar la realidad a través de los valores morales; la defensa de la libertad del hombre como creador y ciudadano o marginado; la valorización del amor como el sustento de la vida y la integración de la peruanidad a través del dolor y la esperanza. En otro lado estarían los poetas marginados por propia decisión entre los que ubica a Efraín Miranda y una tercera línea sería la de los poetas proletarios, conformada en su mayoría por poetas provincianos.

Ateniéndose de manera instrumental a la polémica dicotomía de puros y sociales, Washington Delgado plantea, dentro de lo que denomina la poesía urbana, dos tendencias: la de la renovación estética y la de la problemática social. Afirma que son los llamados poetas puros quienes retomando la lección de Eguren, de la vanguardia y la poesía europea contemporánea, los que inician la renovación estética. Otros son los que están en el camino de acercamiento a la realidad social, vinculados a la lección de Vallejo. Aparte de estas dos tendencias, Delgado encuentra diversas actitudes líricas que van desde propuestas que oscilan entre preocupaciones filosóficas y conceptuales hasta tendencias que rayan en la ironía o la angustia.

Resultan también interesantes las reflexiones de Carmen Ollé quien en su trabajo titulado “¿Existe la poesía pura?”<sup>31</sup> propone la presencia de autores insulares,

---

<sup>31</sup> Texto incluido en *La generación del 50 en la literatura peruana del siglo XX*. (55 - 81).

individualistas o intimistas, caracterizados por preocupaciones metafísicas y la búsqueda de innovaciones formales y, por otro lado, aquellos que expresan el sentir de la pequeña burguesía urbana, que empiezan siendo clásicos y luego se vuelven progresistas. Finalmente, identifica a los poetas sociales quienes enfatizan en lo nacional popular.

Las diferencias en las líneas o vertientes planteadas por la crítica muestran pues el resultado de la heterogeneidad de propuestas y el nada lineal desarrollo escritural de algunos de los representantes de la “Generación del 50”. De manera que, resumiendo, los distintos acercamientos de la crítica, no obstante todas las variantes que se puedan señalar (hay que tomar en cuenta que muchas veces un mismo poeta oscila entre dos o más tendencias), muestran, desde nuestro punto de vista, las siguientes líneas de fuerza:

- a) Los poetas intimistas, existencialistas o conceptuales que parten principalmente de la exploración del yo interior o de preocupaciones por lo humano existencial y que enfatizan en los aspectos formales del poema.
- b) Los poetas rebeldes y contestatarios con claras preocupaciones sociales y un espíritu revolucionario.
- c) Los poetas marginales. Sobre este punto habría que aclarar que podemos hablar de dos tipos de marginalidad, la subjetiva o interior en la que podría ubicarse Raúl Deustua y el propio Eielson y la marginalidad respecto del canon, que es el tipo de marginalidad al que arribará Miranda, años después, en *Chozas*.

Las tres líneas de fuerza mencionadas sintetizan *grosso modo* tres tipos de respuesta de los poetas al proceso de modernización que se vive en la época. Pero no hay que olvidar que si bien hay factores generales cohesionantes, los procesos individuales que a veces se alternan entre estas líneas de fuerza, dan cuenta de la complejidad del campo estudiado.

Más aún, hemos visto cómo los intentos de clasificación o sistematización no alcanzan a esbozar la heterogeneidad de los discursos y más bien nos muestran las contradicciones y tensiones, relaciones “que no siempre son armónicas sino con frecuencia conflictivas” (García-Bedoya (1990: 19) surgidas al interior de este grupo que conocemos como “Generación del 50”.

Finalmente habría que preguntarse si las líneas de fuerza mencionadas logran dar cuenta de la producción poética elaborada lejos de la urbe limeña. Trataremos, en lo que sigue, de responder, a esta interrogante a partir de la exploración del campo poético puneño del 50.

## **1.2 El campo poético puneño de la década del 50**

Al extender el campo poético de la década del 50 más allá de las manifestaciones surgidas en la urbe limeña es posible comprender los complejos procesos que se dieron fuera de este espacio y que también contribuyen a explicar el surgimiento de la “Generación del 50”, como dice Carlos García-Bedoya (1990:54): “Los diversos sistemas literarios solo resultan inteligibles en función de los vínculos que los articulan en una totalidad. La categoría de totalidad a su vez implica la integración del proceso literario en el proceso social, sin el cual resulta incomprensible”. Ya Antonio Cornejo Polar (1989) había insistido en la ampliación del corpus literario nacional con el fin de alcanzar una visión más completa de los complejos procesos que forman parte de nuestra tradición literaria.

Siguiendo la lección de estos estudiosos creemos que se hace necesario repensar nuestra historia literaria tomando en cuenta las manifestaciones que se alejan de las corrientes globalizantes del centralismo limeño, con el fin de entender mejor su significado,



su valor estético e ideológico dentro de su propia tradición literaria y también en la tradición literaria nacional. El desconocimiento del vasto campo de la producción literaria regional, tiene que ver con la visión todavía prejuiciosa y limitada de ciertos sectores de la crítica que no logran pensar nuestra tradición literaria como un campo disímil, heterogéneo, lleno de contradicciones que hay que conocer para entender mejor el nacimiento, desarrollo y desaparición de figuras, grupos y propuestas que muestran la complejidad y diversidad de nuestro proceso literario y nuestra abigarrada realidad. Los disímiles y desiguales desarrollos que se dieron en la década del 50 en el seno de nuestra tradición poética pueden verse más claramente al comparar el campo poético limeño con el campo poético puneño.

Sabido es que la literatura puneña, y en especial la poesía, tuvieron una fructífera trayectoria en las primeras décadas del siglo XX. Este período (que ha concitado la atención de numerosos estudiosos nacionales y extranjeros) estuvo marcado por una gran efervescencia social y política y Puno se convirtió en uno de los centros culturales más importantes de nuestro país, basta recordar las obras de Carlos Oquendo de Amat, los hermanos Alejandro y Arturo Peralta (Gamaliel Churata) y la brillante labor que este último desplegó en el famoso Grupo Orkopata y la dirección del no menos ilustre *Boletín Titikaka*.

Sin embargo, la fuerza, calidad y originalidad de esa época pareció decaer un poco, al menos en los siguientes veinticinco años. La vanguardia que había dado impulso y aliento renovado a la poesía peruana parece eclipsarse. Sin lugar a dudas a ello contribuyeron las pugnas políticas que se libraron al interior del grupo surrealista europeo, que en esas lejanas tierras finalmente lograron encontrar su cauce sin perjudicar la producción estética, pero que al repercutir en nuestro continente no tuvieron necesariamente la misma fortuna. En nuestro país esto coincidió con el vacío dejado por algunas figuras como José Carlos

Mariátegui, César Moro, Gamaliel Churata que habían desempeñado el rol de guías intelectuales pero que ya no estaban: algunos habían muerto, otros habían abandonado el país. En Lima esta situación pudo ser superada a partir de la asimilación del impacto modernizador, pero en el interior y sobre todo en el entonces lejano sur se sobrepusieron las luchas políticas sobre la fuerza estética.

El panorama ya no era el mismo y quizá por ello, los estudios sobre las décadas posteriores al 30 escasean, y no es posible formarse una idea precisa ni completa del devenir de la poesía puneña de la década del 50. Se hizo necesario, por ello, realizar un trabajo de recopilación de fuentes<sup>32</sup> y es en base al corpus hallado que haremos un balance de los estudios críticos así como del panorama poético de esa época para completar el marco en el cuál se inscribe la propuesta inicial de Efraín Miranda.

### **1.2.1 Balance de los estudios críticos**

No existe un estudio específico sobre la década del 50 en Puno. Nuestra investigación solo puede dar cuenta de cinco estudios que en su afán por sistematizar el corpus general de la poesía puneña abordan tangencialmente la época que nos interesa. El primero *La poesía indigenista de Puno* (1972)<sup>33</sup> de Luis Cáceres Monroy; el segundo y el tercero corresponden a Jorge Flórez-Áybar, *Literatura y violencia en los Andes* (2004) y *10 años de literatura puneña* (2006); el cuarto, (aunque se trata de un trabajo destinado a un público en edad escolar) *Literatura puneña para educación secundaria* (2007) de Percy

---

<sup>32</sup> El trabajo se realizó principalmente durante los años 2011 y 2012, se recopilaron textos de creación y estudios críticos. Para ordenar este corpus, tomamos prestada la delimitación temporal hecha por Gutiérrez que le permitió señalar como integrantes de la promoción del 50 a los nacidos entre 1920 y 1935.

<sup>33</sup> El mencionado trabajo no registra fecha de edición, sin embargo en la antología de Feliciano Padilla figura como fecha, 1972.

Zaga Bustinza y el quinto *Poesía puneña* (2013) de Feliciano Padilla. Podríamos decir que esta situación pone en evidencia la apatía del aparato crítico regional, pero sería muy simple hacer esta afirmación sin tomar en cuenta la responsabilidad, para que esto ocurra, de las políticas culturales centralistas que no posibilitan el acceso de las regiones a una formación académica sólida que permita no solo un manejo más riguroso del corpus literario sino que propicie la investigación. Ya Dorian Espezúa (2002:104) ha llamado la atención sobre la tarea de: “descentralizar la incipiente institucionalidad académica y por ampliar su base, por dotar a las provincias del Perú de los medios y materiales que les permitan desarrollar su propio discurso crítico para el diálogo”.

El trabajo de Cáceres Monroy es el más antiguo y se centra en la vertiente indigenista de la poesía puneña. El autor traza un panorama general partiendo de la división por épocas establecida por Samuel Frisancho<sup>34</sup> y le atribuye, a la lírica puneña, tres características primordiales: la presencia del paisaje, el indio y la tristeza del ande.

En lo que respecta a Efraín Miranda, Cáceres lo ubica en la Cuarta época junto a José Paniagua (Jospani), época en la que también considera a poetas como Humberto Traverso, Mercedes Bueno Morales, Victoria Saavedra Robledo, Consuelo Ramírez de Torres Luna, Flora Cáceres Monroy, Agripina Gutiérrez, Julia Catacora de Barra, Flora Cáceres Monroy y Andrés Avelino Céspedes Bedregal. Cabe señalar que si bien en apariencia hay un criterio cronológico que se evidencia en el establecimiento de épocas, este no se cumple a cabalidad puesto que lo que hace prevalecer el crítico es la fuerza de las tres características antes señaladas, que funcionan como eje de su propuesta<sup>35</sup>. En lo que

---

<sup>34</sup> En su *Antología de la poesía puneña* (1966).

<sup>35</sup> Así tenemos que solo Paniagua (1929) es coetáneo de Miranda. Traverso es anterior y, tal como lo registra Cáceres, su primer libro data de 1929. Mercedes Bueno Morales nació, según Velásquez Garambel (2011:

sigue de su trabajo, Cáceres revisa el concepto de indigenismo, señala sus características, lo ubica en el panorama nacional y finalmente se centra en el análisis de ocho poetas: Churata, Alejandro Peralta, Luis de Rodrigo, Alberto Cuentas Zavala, Dante Nava, Emilio Vásquez, Emilio Armaza y Aurelio Martínez a quienes aborda (en desigual medida, puesto que se detiene principalmente en los tres primeros), desde criterios más bien estilísticos.

Treinta y dos años después aparece el libro, *Literatura y violencia en los Andes* de Flórez-Áybar. Si bien en él, el mencionado autor, no se centra exclusivamente en el género poético nos interesa incluirlo por el espacio que le concede en sus reflexiones. Flórez-Áybar propone una nueva periodización partiendo de la idea de que la literatura peruana debe ser esencialmente definida desde lo andino-provinciano en tanto que las manifestaciones surgidas en este ámbito han sido históricamente marginadas por el centralismo limeño<sup>36</sup>, de ahí, afirma, la necesidad de tal labor. Flórez-Áybar establece cinco períodos en el desarrollo de nuestra literatura: el primero es el Período autónomo o pre-hispánico, el segundo el período hispánico o literatura del Perú en la colonia, a este le sigue el período indigenista, luego está el período neo-indigenista y, finalmente, el período andino. Respecto de los poetas puneños de la década del 50 solo aparece Efraín Miranda, a quien ubica junto a Alejandro Romualdo, Mario Florián, Javier Heraud, Luis Nieto y Manuel Scorza en el período neo-indigenista. En relación a su segundo libro *10 años de literatura puneña* Flórez-Áybar revisa la producción poética de quienes publicaron entre 1996 y 2006. En esta compilación, en la que comenta la obra de poetas de distintas épocas,

---

42), en 1910, Victoria Saavedra nació en 1909 (según Velásquez Garambel nació en 1919), Consuelo Ramírez de Torres en 1899 (y publicó en el 41) y Agripina Gutiérrez en 1914. De Julia Catacora de Barra, Flora Cáceres Monroy y Andrés Avelino Céspedes Bedregal no se registran mayores datos.

<sup>36</sup> Al parecer lo que propone este autor es la imposición de lo andino-provinciano sobre lo limeño-occidental. (Cfr. pp. 19-24).

incluye a Efraín Miranda a propósito de su libro *Padre sol* aparecido en 1998, pero como el texto es el mismo que aparece en *Literatura y violencia en los Andes*, tomamos este como referencia.

Aunque el libro de Percy Zaga Bustinza está (como ya se dijo) destinado a un público escolar, creemos necesario tomarlo en cuenta en la medida en que también intenta una sistematización del corpus de la literatura puneña. Los criterios que usa Zaga permiten dar una mirada diferente a su objeto de estudio en la medida en que parte de un enfoque sociológico que le permite trazar el contexto en el que aparecen las propuestas poéticas de su región; por otro lado, en el abordaje del corpus literario puneño maneja también un criterio temático lo cual le posibilita señalar ciertos rasgos de la literatura puneña que se sintetizan en el vínculo del hombre y el paisaje, el colectivismo, el contenido social y la ironía.

En lo que se refiere a la década del 50, Zaga habla de un momento de “Definición coyuntural del poema” y ubica como una figura sobresaliente a Efraín Miranda y junto a él a poetas que trabajaron en la misma línea de lo que denomina la denuncia social: Oscar Cano Torres<sup>37</sup>, Mercedes Bueno, José Díaz Bedregal (1904), Agripina Gutiérrez, Julia Catacora de Barra, Victoria Saavedra Robledo, Andrés Avelino Céspedes Bedregal, Roberto Mendoza Aragón (1925), Vicente Benavente (1926), José Parada Manrique (1930), José Paniagua (Jospani), Javier Espezúa Serrano, Héctor Estrada Serrano, Luis

---

<sup>37</sup> De quien Zaga no da mayores datos, pero que por la antología de Frisancho sabemos que es arequipeño y que comienza a publicar en 1947.

Zambrano y Roberto Bautista Mamani poetas, estos últimos, sobre los que no se consigna suficiente información<sup>38</sup>.

El trabajo de Padilla es más bien una compilación de ponencias, artículos y ensayos ya publicados en distintos medios por el autor. Cabe aclarar que también se incluyen algunos textos de otros autores sobre la poesía puneña. Según explica Padilla en su introducción, la intención que lo anima es poder llegar sin dificultad al público y en ese sentido toma distancia respecto de la crítica especializada que resulta ser, desde el punto de vista del autor: “(...) casi esotérica; escrita, al parecer, para una élite minoritaria, reservada para un grupo de privilegiados” (12). En ese sentido hace un pedido a los especialistas para que se establezcan las diferencias entre el nivel crítico y el nivel apreciativo y ubica su texto en este segundo nivel. El libro se divide en nueve capítulos (La poesía puneña escrita, La vanguardia indigenista, Carlos Oquendo de Amat, Los poetas no agrupados, El grupo Carlos Oquendo de Amat, La poesía de los ochentas, La poesía de fin de siglo y La poesía de inicios del siglo XXI) que revisan el desarrollo que el género poético ha tenido en esta región. En el capítulo cinco bajo el título “Los poetas no agrupados” se reúnen textos sobre Efraín Miranda, Mercedes Bueno, José Paniagua, José Parada, Manrique y otros poetas posteriores como Flórez-Aybar, Alberto Valcárcel, Jovin Valdez, Peñaranda y Vladimir Herrera.

Cáceres, Flórez-Áybar, Zaga y Padilla son los estudiosos que han intentado sistematizar el corpus de la poesía puneña, aunque a partir de diferentes enfoques. En el primer caso, se ven algunas inconsistencias en el manejo de los criterios que guían su trabajo pues en la revisión general que hace de la poesía puneña se mezclan criterios

---

<sup>38</sup> Las fechas consignadas son las que Zaga consigna en su libro.

cronológicos y temáticos sin mayor fundamento. En cuanto al análisis de la obra de los ocho poetas que constituyen su objeto de estudio, se aplican, como ya se señaló, ciertas nociones derivadas de la estilística literaria.

En *Literatura y violencia en los Andes* de Flores-Áybar observamos algunas imprecisiones conceptuales y metodológicas que lo hacen caer en contradicciones y no le permiten una definición precisa de su objeto de estudio. Eso, y el hecho de que en su reflexión sobre la periodización de la literatura peruana no se haya profundizado en aportes anteriores o se hayan soslayado aportes fundamentales como los de Carlos García-Bedoya hacen que su propuesta no tenga un fundamento sólido en tanto el libro se presenta como un planteamiento teórico e historiográfico alternativo a la oficialidad.

En el caso de Zaga, se pretende organizar el corpus de estudio a partir de criterios sociológicos y no cronológicos, lo que permite no solo enmarcar la producción literaria en el panorama social y cultural de la época sino que muestra mayor apertura respecto de Cáceres puesto que se privilegia la convivencia de distintas promociones en un mismo momento, sin embargo, por la vastedad del corpus el acercamiento resulta un tanto superficial pues no se logra superar muchas veces la simple acumulación de datos bio-bibliográficos, lo que hace que al final quede una sensación de cierto desorden que oscila entre la biografía, el análisis y el comentario.

En tanto el libro de Padilla se presenta como una compilación de textos diversos, publicados en distintas fechas, en los que predomina no la rigurosidad de una crítica académica sino más bien de apreciación (según apunta el mismo autor), es posible advertir cierta subjetividad en las valoraciones realizadas. El autor no explica, por otro lado, cuáles

fueron los criterios que lo llevaron a reunir sus textos con aquellos que pertenecen a otros autores, lo que le resta una mayor y mejor articulación a su trabajo.

Nos interesa señalar que el breve balance hasta aquí esbozado no tiene como objetivo subvalorar los trabajos realizados. El que nos tomemos la libertad de señalar ciertas imprecisiones tiene como objetivo el propiciar la reflexión sobre la seriedad y el compromiso que como estudiosos o investigadores nos compete, más aún si estamos unidos en la tarea de descentralizar los modelos y paradigmas impuestos por el centralismo. En ese sentido nos interesa remarcar la valía de todos estos trabajos en tanto muestran el esfuerzo de quienes en condiciones desfavorables (más que las de los investigadores y críticos que tenemos la suerte, o el infortunio, de vivir en la capital), creadas y mantenidas por el sistema, se han esforzado por rescatar y poner de relieve el aporte de la valiosa literatura puneña en el panorama literario nacional. Lo dicho vale tanto para los estudios como para las antologías de las que nos ocuparemos enseguida.

Paralelamente a los estudios, se puede mencionar la presencia de algunas antologías poéticas, la de Alfredo Macedo Arguedas (que no tomaremos en cuenta puesto que su corpus de estudio se ubica antes del 50), Samuel Frisancho Pineda, Feliciano Padilla, Omar Aramayo, José Luis Ayala, Walter Bedregal, José Luis Velásquez Garambel y la propiciada por la Universidad Nacional del Altiplano.

Un trabajo significativo es el de Samuel Frisancho Pineda, abogado y periodista, quien elaboró dos antologías de la poesía puneña, la primera aparecida en el año 1944 y la segunda en 1966. Ambas llevan el título de *Antología de la poesía puneña*. Puesto que la segunda es una versión ampliada, más elaborada y organizada la tomamos como referencia



para nuestro trabajo. En ella Frisancho establece cuatro épocas más una sección dedicada a las poetisas mujeres y otra a los poetas nuevos que es la que nos interesa. Entre los poetas nuevos incluye a Ignacio Frisancho Pineda<sup>39</sup>, Vicente Benavente y Efraín Miranda además de, los entonces jóvenes, Omar Aramayo y José Luis Ayala. Observamos que detrás de la propuesta de periodización por épocas no hay un criterio que logre articular bien el material reunido, de modo que se pasa de criterios regidos por las corrientes literarias a criterios de edad y género que no han sido lo suficientemente trabajados dejando un panorama confuso e incierto. Lo que guía a Frisancho es el entusiasmo y la buena intención por rescatar y no dejar en el olvido la obra de poetas puneños que considera valiosos. No obstante, hay que señalar el esfuerzo por construir un corpus conformado por 43 poetas<sup>40</sup>.

Veintiún años después aparece la *Antología general de la poesía puneña* (1987) elaborada por José Luis Ayala quien organiza su corpus de estudio a partir de la concepción de que la lírica puneña está conformada por tres vertientes idiomáticas: quechua, aimara y española. De modo que su libro se divide en cinco partes: Cantos dioses y el mundo sidéreo, Poesía Aymara, Poesía quechua, Coplas, romances anónimos y Poesía contemporánea. En esta última, Ayala se centra en el siglo XX aunque en la reunión de los poetas los criterios no están bien establecidos. En lo que concierne a los contemporáneos de Miranda, solo menciona a José Paniagua.

La visión cosmopolita de Aramayo hace que su *Antología de la poesía puneña* (1999) prescinda de las expresiones orales y escritas de la poesía quechua y aimara a las

---

<sup>39</sup> Poeta nacido en 1920 según pudimos constatar en el Tomo IV del *Festival del libro puneño Dos siglos de ensayistas puneños* (81).

<sup>40</sup> Según señala Frisancho, en la introducción de su libro, no pudo incluir a muchos poetas ya que el trabajo se realizó en condiciones adversas.

que él llama “consejas populares, canciones, panfletos en verso”<sup>41</sup>, aunque en el “Previo” de su libro se anuncia que es la primera antología del siglo que presenta una concepción global de la poesía puneña. En el caso de Frisancho y Cáceres esta ausencia es entendible porque en la época en que aparecen sus trabajos, principalmente en el caso de Frisancho, todavía la crítica literaria peruana no había reflexionado ampliamente sobre este tema. En su prólogo Aramayo establece cinco momentos en el decurso de la lírica puneña: el momento del Romanticismo; el momento de la eclosión indigenista- vanguardista; el período del 40 y del 50 que denomina “El remanso” en el que incluye en la década del 50 a Mercedes Bueno y Efraín Miranda; la década del 60 “Identidad con la palabra” y finalmente el período del 80 y 90 “Confirmación de la identidad”. El corpus general con el que trabaja es de 28 poetas. Entre los contemporáneos de Efraín incluye a Roberto Mendoza Aragón y José Paniagua.

El trabajo de Feliciano Padilla *Antología comentada de la literatura puneña* (2005) presenta una mayor elaboración puesto que el autor glosa con cierto detenimiento la obra de los poetas. A diferencia de Frisancho no establece etapas sino que aborda el material a partir de un criterio cronológicamente lineal y de la diferencia entre literatura oral y escrita. En lo que se refiere a los poetas contemporáneos de Miranda considera a Roberto Mendoza Aragón (1924)<sup>42</sup>, José Paniagua Núñez (1929) y José Parada Manrique (Juliaca, 1930). Cabe acotar que el trabajo de Padilla es un trabajo de mayor rigor en la consignación de los datos que proporciona.

---

<sup>41</sup> Cfr. Aramayo (5).

<sup>42</sup> Percy Zaga (2007) sostiene que nació en 1925.

La antología de Walter Bedregal *Aquí no falta nadie* (2008) reúne a 21 poetas de distintas épocas, respondiendo, según explica el autor en su prólogo, a una orientación “fractal” (idea que parte de las relaciones que Gerard Genette establece entre el hipotexto y el hipertexto) que desde nuestro punto de vista habría que precisar un poco más para terminar de entender cuál es la “fractalidad” que comparten los poetas reunidos y qué los distancia de las “fractalidades” de otros poetas. De la década del 50 solo se considera a Efraín Miranda.

*Beso de lluvia (Literatura puneña)* (2008) <sup>43</sup> es el título del texto cuya selección, y notas estuvieron a cargo de José Luis Velásquez Garambel quien, en la breve introducción que elabora, determina siete momentos en el decurso de la poesía puneña. No quedan muy claros los criterios que usa el estudioso para establecer los momentos señalados, de modo que no se llega a entender por qué en el cuarto momento ubica a Dante Nava casi contemporáneo, como él mismo lo afirma, del Grupo Orkopata, a Efraín Miranda y a José Paniagua Núñez. Se podría entender que los vínculos que halla entre Nava y Miranda Luján, son temáticos, dice al hablar de la obra del primero: “su tema entabla al indio y lo estetiza mediante los sonetos; casi dos décadas después aparece la figura de Efraín Miranda Luján (1950)<sup>44</sup> quien explora el mundo vivencial indígena (...)” (5) y, en cuanto a Paniagua, el vínculo con los dos poetas mencionados parece ser “el amor a la cultura altiplánica”. Lo cierto es que en la muestra poética figuran específicamente, como contemporáneos de Miranda, los poetas José Paniagua y José Parada Manrique.

---

<sup>43</sup> Nos ocupamos del tomo II de la obra que es el que está dedicado a la poesía puneña.

<sup>44</sup> Podría pensarse que esta es la fecha de nacimiento de Miranda, pero suponemos que se alude a la aparición de *Muerte cercana*, sin embargo, si así fuera, hay un error en la consignación ya que el libro se publica en 1954.

El libro que forma parte de la Biblioteca puneña que publicó la Universidad Nacional de Altiplano lleva el título de *Poetas del 50* (2013) y constituye el tomo 43 de esta colección. Estrictamente hablando no se trata de una antología sino de una edición facsimilar que reproduce *Futuro Poemario* (1968) de J. Alberto Cuentas Zavala<sup>45</sup> y *Presencia de Lejanía* (1962) de José Paniagua Núñez.

La revisión de estos estudios y antologías permite ver que todavía se requiere de una mayor organización del corpus de la poesía puneña, al menos en lo que respecta a las manifestaciones surgidas en la década del 50 en la que se enmarca la producción inicial de Miranda. Asimismo, la revisión nos ha permitido fijar un corpus tentativo de poetas que se inscriben en un marco de contemporaneidad que tiene como eje a Miranda.

En ese sentido, si nos atenemos a un criterio cronológico y tomando como referencia el lapso propuesto por Miguel Gutiérrez podemos afirmar que, estrictamente hablando, los poetas contemporáneos de Miranda son José Parada Manrique, Vicente Benavente, José Paniagua (Jóspani) y Roberto Mendoza Aragón. Junto a ellos en esta década suele citarse a figuras como la de Mercedes Bueno Morales, aunque al parecer esta poeta desplegó su actividad un poco tardíamente (su primer libro data de 1960). Las otras figuras que tanto Cáceres como Zaga mencionan en sus estudios (hay que tomar en cuenta que Cáceres no maneja un criterio cronológico muy sólido y que en el libro de Zaga el criterio cronológico es secundario) no solo pertenecen, según hemos podido rastrear, a décadas anteriores o posteriores sino que los datos así como el material que se conservan son inciertos o insuficientes.

---

<sup>45</sup> Por información que nos proporcionó el poeta Boris Espezúa, sabemos que Cuentas Zavala nació en el año 1895, de modo que cronológicamente hablando no es contemporáneo de los poetas del 50.

### **1.2.2 Hacia una sistematización de la producción poética puneña de la década del 50**

Al hablar de los poetas afincados en la urbe limeña establecimos tres líneas de fuerza que finalmente eran tres respuestas al proceso de modernización: los poetas de la “depuración estética”, los poetas rebeldes y contestatarios y los poetas marginales, y nos preguntábamos si estas líneas de fuerza se podrían hallar en el panorama poético regional.

Para responder a esta interrogante en principio habría que aclarar que el contexto que encontramos en Puno difiere del capitalino en el sentido en que en esta región la modernidad no se vivió en la misma medida ni forma que en la urbe limeña. Las razones económicas y políticas son obvias y sus procesos, desiguales; las realidades sociales y lingüísticas, distintas; los avances tecnológicos e industriales se concentran en la capital y llegan tardíamente a la ciudad del lago. A ello hay que añadir la distancia cultural acrecentada entre ambas ciudades cuyos intelectuales no supieron, no quisieron o no pudieron mantener los canales comunicativos de décadas anteriores.

En la primera mitad de la década del 50 se registra en esta ciudad, un período de relativa tranquilidad que fue el que quedó después de la revolución federalista del 31 y los innumerables levantamientos campesinos de las décadas anteriores. A ese periodo siguió otro tenso y convulso marcado por las sequías, la crisis económica y una intensa actividad política que dio paso a la aparición del sindicalismo y la organización de los campesinos (Zaga 2007), cuya presencia, fuerte y determinante, ha marcado el devenir histórico de Puno. Precisamente, hablando de este agitado panorama político social, que también fue un

reflejo de la respuesta nacional a las dictaduras de la primera mitad del siglo XX, Zaga señala que si bien se abrieron dos caminos para el desarrollo de la poesía (aquí el mencionado autor sigue la dicotomía de “poetas puros” y “poetas sociales”), los poetas puneños optaron por la poesía comprometida:

Los tiempos son turbulentos y sacuden todo tipo de conciencia, incluida la literatura. En esta situación los intelectuales y artistas debían definirse. Las condiciones de vida eran difíciles y no daban margen a vacilaciones. Cada uno escogió su camino por las rutas escabrosas de la poesía comprometida o por las veredas celestiales de la llamada poesía pura. La mayoría, la inmensa mayoría de los poetas puneños se identificó plenamente con el pueblo y escribió poesía social, textos de denuncia, poesía política (89).

De este modo, si seguimos a Zaga, podríamos definir la poesía puneña de esta década como una poesía social y política; sin embargo, veremos que el panorama es más complejo. En principio habría que reparar en el hecho de que lejano ya el momento de esplendor de la influencia vanguardista y del Grupo Orkopata, cuyos integrantes supieron articular de manera acertada el instrumental técnico moderno con elementos de raigambre andina, la poesía puneña pareció entrar en un estado de letargo. La destacada presencia cultural que esta región tuvo en las décadas del 20 y del 30, gracias a las redes comunicativas que sus intelectuales lograron articular no solo con la capital sino con el extranjero, cede, y Lima recobra el sitio central y vuelve a imponerse. Normalmente, en estas circunstancias, como explica Rama, suele ocurrir que la debilidad de la capa intermedia mestiza, se somete a los dictámenes culturales del sector dominante (1987: 126) pero en el caso de los poetas puneños coetáneos de Miranda, se retoman no los modelos contemporáneos, urbanos y modernos, sino modelos poéticos ya caducos que terminan siendo un eco atrasado de lo que ocurre en la capital.

Por ello, más iluminadoras, para abordar el corpus poético puneño del 50, nos parecen las reflexiones que hace José Tamayo Herrera en su libro *Historia social e indigenismo en el altiplano* (1982), al referirse a algunas características generales de la “intelligentsia” puneña como el localismo, telurismo y populismo, que creemos nos ayudarán a caracterizar de mejor manera, la obra de los poetas de esta época.

Al hablar del localismo presente en la literatura puneña Tamayo Herrera lo define como

(...) el estar pegados a los temas regionales, del terruño, el ocuparse sobre todo y ante todo de la realidad de su departamento, de su provincia, de su aldea. Antes que los temas universales o que revistan una importancia nacional, los escritores puneños han practicado una actitud internalizante, anclada en la temática del Altiplano. El amor a la patria chica, por las excelencias de la provincia, ha capturado la imaginación y la temática de los intelectuales de Puno (321).

La segunda característica señalada por Tamayo Herrera es el telurismo: “la revaluación a veces exagerada del papel del medio geográfico, del paisaje de la meseta del Collao y del papel del Lago como factor primordial y determinante de las características de su literatura” (323), cuya persistencia explica a partir de dos hipótesis: la pervivencia de un resabio positivista o un rasgo de la mentalidad panteísta del indio que se ha infiltrado en los intelectuales mestizos.

Y, finalmente, sobre el populismo, señala que este se produce a partir del desarrollo del indigenismo que permitió un trastocamiento en la visión que se tenía del indio. Se pasó de una visión despectiva a una visión deificada que se hizo evidente en el marcado afán por identificarse con lo indio: “En ese sentido la mentalidad misti puneña tradicional se ha indigenizado, ha adoptado los patrones, la vestimenta tradicional de los cholos, y el acento

peculiar del wayño puneño. No hay duda de que asistimos a una revaluación, no por silenciosa menos importante de los valores populares” (326).

En relación a los poetas puneños de la década del 50, podemos afirmar que el localismo es una característica que aparece de manera más uniforme en su obra, de ahí los continuos homenajes e himnos a sus ciudades, ya sea Puno, Ayaviri o Juliaca; de ahí los elogios a instituciones o personajes y la alusión a fechas celebratorias, algo que al parecer responde a una necesidad o reclamo de autoafirmación y reconocimiento de lo propio, resultado de la toma de conciencia del centralismo hegemónico limeño.

Sobre este punto Tamayo aclara: “Es cierto que el localismo es un arma de dos filos, pues si bien permite penetrar en lo específico de una región, produce también el provincialismo intelectual, cierta chatura e inatención por los problemas ecuménicos”(323). Esta afirmación puede ser acertada en el caso de estos poetas, pero solo en alguna medida, pues paralelamente a este localismo, (o, en algunos casos, curiosamente mezclado con él), aparecen de vez en cuando poemas que lo trascienden y llegan a expresar un sentir más amplio que, por otro lado, se aleja de lo puramente social o político, un ejemplo es el poema “Erótica” de José Parada Manrique: “Oh negra/ cabellera de la noche/ de cósmicos/ fulgores constelada/ tu sepulcral/ quietud es aparente/ porque/ en tus bucles acurrucada/ canta/ la vida, su plenitud de vida” (s.a.: 42).

Es cierto que este espíritu ecuménico se da en menor medida y no es una regla general. En el caso de este poeta, por ejemplo, es un tanto más complejo pues su obra se halla atravesada por un tenue tono existencial que si bien se entrecruza con acentos localistas, telúricos, sociales y políticos como en *Guijarro elemental* (1964), le permite



reflexionar sobre la muerte y el devenir de la vida. Ese tono se entrecruza también con la ternura infantil de *Bolitas de cristal* (1965) en la que no abandona la óptica social o la vena política que se hace más evidente en *Banderas al viento* (1968) y tonos un tanto subjetivos como en el poema “Arte poética” de *Transparencia del olvido* (s.f.): “ No, no tengo más horas/ que las que me regatea el placer/ y me embroca el infortunio/ Ni más reloj que este corazón/ - péndulo sangriento- / que conmigo aún camina”.

Aunque el telurismo, tiene una presencia general entre estos poetas, es en la obra de Mendoza Aragón, que se convierte en el eje que articula la dimensión social, amorosa y existencial. Tamayo (1982) señala que el telurismo tiene más de resabio positivista que de panteísmo andino, pero, independientemente de ello, lo cierto es que en algunos versos de este poeta ([1986]:5) es visible la trascendencia de lo telúrico:

“Gaviota del puerto, Rosa del Viento  
que llegas y te vas como los barcos,  
Centinela de esperanza y de sueños  
nadie entiende la cinética de tu vuelo,  
nadie puede descifrar tu soledad.  
te pareces a las barcas olvidadas  
ancladas con el peso de la luna,  
te pareces a mi corazón, gaviota  
que te detienes en el cielo  
para escuchar las tristezas el puerto.  
Eres un pañuelo blanco que se agita  
saludando a los veleros que llegan  
y dando el adiós a los veleros que se van,  
eres como yo, gaviota del puerto  
un atardecer de soledad.  
Y en las noches me parece verte  
cabalgando sobre la grupa de las olas,  
mientras el chasquido de las aguas  
acarician la quilla dormida  
de las lanchas olvidadas.

Por otro lado, el telurismo aparece muchas veces engarzado con la tercera característica que señala Tamayo que es el populismo, de ahí los personajes que pueblan las páginas de estos poetas: la calcetera, la chola puneña, etc.

De todos estos poetas quien en sus versos expresa mejor el mencionado populismo que además aparece fuertemente vinculado a elementos localistas, es Vicente Benavente Calla: “Risueña calcetera, / tierna golondrina de la pampa,/ donde la primera estrella del día/ te saluda las manos./ Hija juliaqueña/ de armonías tejida,/ en la joya encendida/ de tus frescas mejillas/ se alegra el viento,/ dibujando la ventura/ de su veloz carrera (...) (1965:50)”.

La obra de Paniagua, otro de los poetas de la década mencionada, sigue una evolución en la que se registran en un inicio preocupaciones políticas con temas de ciertas notas localistas bajo el influjo de un tardío modernismo como en *Presencia de lejanía* (1962):

Chola puneña,  
Estoy buscando un alfabeto de dioses  
Para cantar a tu corazón de charango,  
A tu alma de pandilla misturera,  
Y a tus pupilas con desfile de paisajes.  
Trato de encontrar en tu belleza andina,  
Mensajes imperiales y sonidos de pututos.  
Hacer vivir historias de amores infinitos  
Y evocar a esa España que llegó a tus arterias  
Para sembrar ciudades en tu alma de zampoña <sup>46</sup>(...)

Posteriormente y transcurridos muchos años el poeta da un giro hacia una poesía más bien reflexiva, signada por el tema de la soledad, presente en su libro *Fantasia del silencio* (1996):

---

<sup>46</sup> Fragmento del poema “A la chola puneña” (33), de *Presencia de lejanía*.

(...) Hoy  
lo he visto mirarse  
en los cristales de una copa  
al borde de un cigarro  
entre su niebla.  
Silueta de sombra  
barro pensativo  
en la música de un bar  
agazapado al viernes  
que es el día amargo  
para la soledad de un caminante<sup>47</sup>.

Vemos pues que la obra de estos poetas discurre por caminos un tanto diferentes a los que encontramos en la capital. ¿Sentimientos de frustración, escepticismo, desarraigo? No en la medida de los poetas limeños, quizá desencanto, pero también fe y un notorio cariño por la tierra. De allí que los tonos existenciales e individuales casi no aparecen y cuando lo hacen asoman entremezclados con elementos populares y telúricos. Por otro lado, la rebeldía pareciera ser algo consustancial que tiñe en mayor o menor medida sus escritos, pero no es una rebeldía que necesariamente se vocifere sino que se expresa en la reivindicación de los elementos propios.

En cuanto a la marginalidad, habría que puntualizar dos cuestiones: primero, que en Lima es más frecuente encontrar poetas que expresen el llamado exilio interior, no así en esta región y, segundo, que los poetas puneños están precisamente en la otra margen, respecto de Lima, ya de por sí son poetas no canónicos. Pero, respecto del ámbito en el que se mueven no podría decirse que sean marginales, son poetas de cierta manera reconocidos, enraizados en una tierra que sienten suya, que valoran y exaltan y quizá por ello su visión de la existencia no engarza con sentimientos sombríos, desarraigados o escépticos lo que marca la diferencia con los estereotipos capitalinos.

---

<sup>47</sup> Fragmento del poema "El caminante".

De modo que difícilmente se podría catalogar a la poesía puneña del 50 como una poesía de tintes sociopolíticos; de hecho la poesía de Mendoza Aragón, salvo dos o tres poemas, no se inscribe propiamente en el rubro de la poesía social o política, tampoco la obra de Vicente Benavente; en cuanto a José Parada Manrique y José Paniagua esto se da de manera parcial; en el caso del primero es más evidente en *Banderas al viento* (1965), en sus otros libros lo político aparece junto a otros temas. En el caso del segundo, tal como lo señala Feliciano Padilla (2005: 106), se presenta una conjunción de temas que tienen que ver con la bohemia y con la política en su primer libro *Presencia de lejanía* (1962), pero ya no en el segundo *Fantasia del silencio* (1996).

Este panorama explica también por qué, como lo planteábamos líneas más arriba, frente a una poesía refractaria de modelos superados (poesía española del siglo de oro, modernismo, indigenismo) que Williams<sup>48</sup> llamaría “residual”, los poetas capitalinos se afirmaron en la búsqueda y exploración de espacios y temas más acordes con la modernidad y los fenómenos que se desarrollaban en Lima. Esta poesía “dominante” (siempre siguiendo a Williams y, también, en el sentido en que lo entiende García Bedoya<sup>49</sup>) pone en evidencia la presencia de una problemática central que se perfila en el campo poético del 50 pero que, como vemos, no lo agota, aunque sí puede señalar el desgaste, o la pérdida de vigencia, de determinadas formas expresivas.

---

<sup>48</sup> La distinción entre residual, dominante, y emergente corresponde a Raymond Williams, quien señala que en una cultura se establecen una variedad de relaciones entre formas dominantes, residuales, y emergentes que coexisten y muestran el carácter no solo heterogéneo sino desigual y a la vez dinámico de un momento dado. Con ello Williams toma distancia de enfoques que conciben los periodos como una sucesión caracterizada por el predominio de una sola manifestación.

<sup>49</sup> Este autor señala “Hablamos de sistema dominante y no hegemónico, porque los grupos sociales que han ejercido el control del estado jamás han sido capaces de imponer sus puntos de vista como legítimos para el conjunto de la sociedad: por eso el Perú mantiene su carácter desarticulado, de estado no orgánicamente nacional”. (1990:57).

No es posible pues suponer una imagen homogénea del 50, no es posible pensar en un proceso unidireccional ya que frente al modelo imperante de una poesía urbana, cosmopolita y moderna, paralelamente, en el sur de nuestro país, todavía se seguía elaborando una poesía que mantenía todavía ciertos ribetes localistas, telúricos y populistas. De modo que el rótulo generacional, no logra dar cuenta de estos procesos disímiles, por ello la coetaneidad o contemporaneidad no puede ser medida de escritores que en muchos casos no comparten la misma visión de la realidad, la misma concepción de lo literario y, probablemente, ni siquiera los mismos ideales.

La revisión hasta aquí hecha, nos ayuda a verificar los problemas de la crítica oficial que, en su mayoría, siguiendo una política centralista, no ha considerado como parte del corpus de la época la obra de poetas de otras regiones, ni ha tomado en cuenta, en sus reflexiones, el desarrollo de estos otros sistemas poéticos. Se ha visto también cómo, no obstante las limitaciones del aparato crítico puneño (propiciadas justamente por el centralismo), se ha venido construyendo, a pesar de todas las limitaciones del caso, no solo un corpus, sino una historia de la literatura puneña.

Por otro lado, hemos podido constatar los diferentes y desiguales procesos por los que han transitado los sistemas poéticos de Lima y Puno y cómo estos han posibilitado la configuración de campos poéticos disímiles. Los respectivos contextos socio culturales contribuyeron a determinar y consolidar diversas actitudes, posiciones y, por lo tanto, poéticas que no responden a manifestaciones univocas de manera que no pueden ser fácilmente reunidas bajo el concepto de “generación”. Esta denominación se ha venido aplicando a solo un grupo de poetas urbanos y limeños o asentados tempranamente en Lima que comparten determinadas características, lo que demuestra las limitaciones del concepto.

Entendiendo entonces la heterogeneidad y la complejidad de las relaciones establecidas entre los campos poéticos mencionados la pregunta que sigue es ¿Cómo se insertan en ellos Efraín Miranda y *Muerte cercana*? Para la crítica oficial que se ocupa de la década del 50, Miranda prácticamente no existe<sup>50</sup>. Esto es muy obvio en las antologías (no solo las elaboradas en esos años sino en años posteriores), en las que Miranda aparece solo dos veces, cosa que no ocurre en el ámbito de la crítica puneña en la que más bien es una figura relevante. La revisión hecha nos permitirá, en el capítulo que sigue, proponer que respecto de los dos campos poéticos explorados, la poética de Miranda, desde su primer libro, se muestra heterodoxa y marca distancia de las manifestaciones surgidas en esa época.

---

<sup>50</sup>Esta invisibilidad luego será superada por una serie de textos reivindicativos que comienzan a aparecer con el nuevo siglo.

## **CAPÍTULO II**

### **SINGULARIDAD POÉTICA DE EFRAÍN MIRANDA: DE *MUERTE CERCANA* (1954) A *CHOZA* (1978)**

Explorados los campos poéticos relacionados con la primera obra de Miranda, una pregunta que habría que plantear para iniciar este segundo capítulo es ¿Cómo se inserta *Muerte cercana* en este complejo y disímil campo poético del 50? Trataremos de responder a esta interrogante proponiendo una lectura fundamentada en las reflexiones que Antonio Cornejo Polar (1995; 1996) esbozó sobre la categoría del sujeto migrante.

La propuesta de base es que desde su primer libro es posible percibir en la obra de Miranda, una poética singular, que se distancia tanto de las manifestaciones surgidas en la capital como de aquellas que se manifestaron en el campo poético puneño. Partiendo de ello, nos interesa señalar que es posible hallar cierta continuidad entre *Muerte cercana* y *Choza*.

#### **2.1 Nuevas lecturas de *Muerte cercana***

Una idea que ha perdurado a lo largo del tiempo, difundida y asumida por la crítica oficial, es que la aparición de *Choza*, el segundo libro de Miranda, marca un giro, radical, respecto de *Muerte cercana*. Dicho de otro modo: su obra novel nada tiene que ver con la obra posterior de Miranda. Tal idea encuentra sustento en las apreciaciones vertidas sobre *Muerte cercana* en una serie de notas y artículos que datan de los años que van de 1954 a 1959, que celebran la aparición y presencia del joven poeta a quien críticos y escritores le auguran un futuro promisorio en el campo de las letras. Entre los más destacados y comúnmente citados tenemos los textos de Sebastián Salazar Bondy, Washington Delgado, Pablo Guevara, Jorge Bacacorzo y Manuel Suárez Mirabal<sup>51</sup>. Además están las notas de José Durand, Jorge Luis Recabarren, Julio Julián (Julio Vargas Prada), Aurelio Miro quesada Sosa y Ernesto More.

Estos intelectuales señalaron como rasgos saltantes de la poesía de Miranda, la influencia de Rainer María Rilke, Franz Kafka <sup>52</sup>, Walt Whitman y César Vallejo, también se puso de relieve su misticismo, su tono confidencial, su profundidad, su fluidez rítmica y su sencillez. Características ensalzadas y valoradas por los lectores de aquella época, que le valieron el reconocimiento a Miranda y que definitivamente lo distanciaron de las propuestas desarrolladas por sus pares de la región de Puno, en tanto que su estilo daba cuenta de una formación más “cosmopolita”.

Desde la época de estos comentarios iniciales no se registra un estudio o artículo que ahonde en las afirmaciones vertidas por la crítica, de modo que la imagen que quedó y

---

<sup>51</sup> Cronológicamente el primero en aparecer bajo el título “Nace un poeta” es el artículo de Salazar Bondy que se publica en *La prensa* el 18 de enero de 1954. Luego sigue la reseña de Manuel Suárez Miraval que data del mes de mayo; el artículo de Washington Delgado titulado “Poemas de Efraín Miranda” del 5 de setiembre y el de Pablo Guevara de diciembre del mismo año.

<sup>52</sup> Influencia que el poeta negó en entrevista personal.



se mantuvo de *Muerte cercana* (que es la que la crítica ha venido repitiendo), es la de un libro con influencias europeas y por ello más acorde y más a tono con la modernidad urbano capitalina, alejado, claro está, de cualquier tipo de “regionalismo”.

Recién en el año 2011 Omar Aramayo y Elton Honores abordan (sobre todo el último), con cierto detenimiento y desde una óptica diferente, aspectos relevantes del mencionado libro <sup>53</sup>. Algo que llama la atención es la coincidencia en la percepción de los dos estudiosos sobre la presencia de determinados elementos que permitirían afirmar la existencia de una relación más fluida entre *Muerte cercana* y *Choza*.

Aunque Aramayo (2011) no lo plantea de manera directa, sin embargo sus reflexiones apuntan a un disentimiento de la lectura canónica que se ha hecho de *Muerte cercana*, al cuestionar en qué medida, o en qué términos, se puede hablar de la influencia de Rilke: “rarísimo rilkeano, tal vez solamente y ante todo un poeta con sus propias contingencias en busca de su propia personalidad, en tránsito hacia sí mismo” (169). Aramayo ve *Muerte cercana* como parte de un proceso de búsqueda personal, como una preparación para su obra definitiva. Pero, tan importante como lo anterior, nos parece la lectura que hace de los poemas de Miranda:

(...) habla de las fiestas de los pastores, de los sombríos (sic.) de trigo, de la nieve y las lluvias torrentosas, y hasta le dedica un breve y hermoso poema al nevado Huascarán y le pide al nevado que colme su pecho con los sobresaltos de su estallido de (luz?) (sic). En suma el poeta campesino quiere ser ciudadano pero su raíz campesina no lo deja, no lo suelta y ya no habrá de soltarlo nunca (169).

---

<sup>53</sup> El texto de Honores se titula “*Muerte cercana* de Efraín Miranda: una genealogía poética”, el de Aramayo “Efraín Miranda, el poeta que le ganó a la soledad”. Ambos textos aparecen en la compilación *¡Soi indio! Estudios sobre la poesía de Efraín Miranda* (2011).

Esta idea de la presencia no solo de referentes sino de una sensibilidad andina es posible rastrearla, también, en las afirmaciones de Sebastián Salazar Bondy, quien además, según la percepción de Honores (2011): “[fue] el único crítico que señaló que la poesía de Miranda era una poesía sin influencias. Intuye así, una nueva sensibilidad poética que no responde necesariamente a los patrones occidentales, sino más bien, implícitamente, a otros de corte andino” (79).

Honores propone una lectura que apunta a sentar las bases para una mejor comprensión de la obra posterior de Miranda y en ese sentido parece sugerir la idea de una posible continuidad entre una y otra obra. A partir de la determinación de cinco ejes (a. El hablante lírico como demiurgo, b. El sentimiento cósmico religioso, c. La presencia de la Naturaleza, d. El sujeto escindido producto de la modernidad, y e. La soledad y la muerte), Honores hace una lectura esclarecedora que le permite identificar determinados rasgos como el sentido cosmológico del mundo, la condición existencial fuertemente vinculada a la naturaleza, la visión panteísta de esta, la concepción “transformadora” de la muerte que, dicho de otra manera, se trataría de la concepción no cancelatoria de la muerte, propia de los Andes. Estos rasgos se hacen evidentes en un sujeto escindido, que sufre la modernidad. A lo afirmado por Honores nosotros añadiríamos, la presencia de un sujeto poético, cuya escisión precisamente le permite elaborar un discurso en el que se evidencian las concepciones básicas de relacionalidad y dualidad propias del ande: “pero allá – muy arriba-/ o aquí – muy abajo-/ perturban quietudes sagradas/ que mi pecho quiere revelar” ( Miranda 1954: 4 ). En estos versos, además de las concepciones señaladas, es visible que esas “quietudes sagradas” remiten al mundo andino que el sujeto poético atesora en su

interior y que quiere revelar: en suma, un sujeto escindido que, en este momento, se debate entre ser y no ser.

Honores concluye que en *Muerte cercana* nos hallamos frente a la presencia de un sujeto lírico que emite un “discurso cuasi panteísta pues asume una voz demiúrgica vinculada a descubrir la naturaleza y a asumirla de modo positivo (...). A la vez esta voz lírica desea también, armonizar con el cosmos, integrarse a este” (188). Cerrando su estudio este autor logra establecer un sistema de oposiciones entre dos campos semánticos que, desde nuestro punto de vista, no hace sino corroborar la importante presencia de la concepción dual relacional propia del imaginario andino (Duviols: 1976; Zuidema: 1976, 1989; Estermann: 2006; Llamazares: 2006; López Austin y Millones: 2008; Depaz: 2005; etc.).

La presencia de elementos<sup>54</sup> que anticipan un discurso que cobrará plenitud en *Choza* es pues visible. Pocos, como dice Marco Martos (en la reseña dedicada a *Choza*, pero refiriéndose a *Muerte cercana*), “podían prever que esos versos de corte rilkeano eran solo el ejercicio de un poeta de hondas raíces nativas”. Los versos de “corte rilkeano” a los que alude Martos muestran, en *Muerte cercana*, la visible influencia de la lírica occidental puesta en evidencia en tópicos, recursos expresivos e incluso en algunas actitudes y preocupaciones del hablante lírico; pero, un análisis detenido muestra que es posible hallar elementos que revelan de manera clara, no la cercanía física del sujeto poético con el mundo andino, ni necesariamente la presencia de referentes propios de este ámbito, sino cómo el sujeto entiende el mundo y la existencia desde estos códigos, ello es visible, entre

---

<sup>54</sup> De los que nos ocuparemos solo en tanto nos ayuden a esclarecer la propuesta mirandiana que subyace en su segundo libro, puesto que su obra novel no es preocupación central de esta tesis

otras cosas, y como lo afirma Honores, en la presencia de la voz demiurgica que propicia un discurso panteísta y que podemos ejemplificar con los siguientes fragmentos:

(...) El alma de las piedras es todo interior  
de manera que no tiene exterior,  
y una terrible inmovilidad la inclina hacia sí misma,  
habita caprichosas estructuras silíceas,  
grutas heladas, talmudes de talquita.

Piedra migrada, yo te guardaré con amor;  
en mis manos brillas más que una estrella  
y en tus superficies veo ojos,  
ojos de niñas dormidas bajo el agua<sup>55</sup>.

o:

Eternas nieves del Huascarán,  
¿cuándo sois errantes?  
Vuestras cumbres descubiertas las quiero  
para contemplarlas con devoción.

Tempestuosas pendientes  
en las que el trueno rueda:  
¿cuándo sois apacibles? .  
Con ellas mi pecho emocionado  
en sobresaltos estallo., ¡Y de buen grado  
lo pondría a vuestro alcance  
para que lo colméis! <sup>56</sup>

Se trata pues de un sujeto que responde a dos sistemas culturales distintos, un sujeto migrante, entendido en los términos planteados por Antonio Cornejo Polar. En ese sentido es posible percibir la existencia de una sensibilidad que marca distancia respecto de la concepción occidental lineal de la historia en la cual la modernidad se asume como un logro necesario para el progreso del hombre: más bien se trata de un sujeto que padece la modernidad y ese padecimiento se expresa en sentimientos de soledad, de nostalgia, de

---

<sup>55</sup> *Muerte cercana* (5).

<sup>56</sup> *Muerte cercana* (16).

fragmentación, de crisis de identidad y de inestabilidad en cuanto a su ubicación en el cosmos.

Sin embargo, esa crisis es justamente la que le permite al sujeto mostrar, a través de un discurso descentrado, característico del sujeto migrante, aquella parte de sí, aquella otra sensibilidad que subyace detrás de la imagen que muestra. Como señala Antonio Cornejo Polar: “el discurso del sujeto migrante es radicalmente descentrado, en cuanto se construye alrededor de ejes varios y asimétricos, de alguna manera incompatibles y contradictorios de un modo *no* dialéctico. Acoge no menos de dos experiencias de vida que la migración, contra lo que se supone en el uso de la categoría de mestizaje, y en cierto sentido en el del concepto de transculturación, no intenta sintetizar en un espacio de resolución armónica; imagino -al contrario- que el allá y el aquí, que son también el ayer y el hoy, refuerzan su aptitud enunciativa y pueden tramar narrativas bifrontes” (1996: 841). Esas tensiones entre dos sistemas culturales distintos se evidencian en el sujeto lírico de *Muerte cercana* y en su discurso. Por ello esta obra puede ser entendida, también, como un punto de encuentro con el canon oficial y, a la vez, como punto de partida hacia una poética que disiente de él y que terminará plasmándose plenamente en *Chozas*.

Algo que habría que añadir es que la presencia de un sujeto poético, con las características señaladas, determina, por otro lado, el distanciamiento respecto de los poetas puneños, quienes al parecer no se vieron en la necesidad de problematizar su inserción en la modernidad, ni tuvieron problemas en asumir su mestizaje cultural y no sometieron a evaluación ni su práctica poética ni sus recursos expresivos, asuntos que Miranda sí puso en cuestión.

¿Será posible, entonces, y a partir de lo afirmado hasta aquí, hablar de una ruptura entre *Muerte cercana* y *Chozas*? Pensamos que no, el análisis del plano discursivo no soporta, sin más, esa afirmación. Lamentablemente, la aparente brecha entre un libro y otro ha servido para que algunos críticos, asumiendo solo la presencia de elementos propios de la tradición occidental en *Muerte cercana*, sostengan que el poeta se “convirtió” en indio, que se “endoculturó” o que se adaptó al mundo andino, que aprendió a ser indio, etc<sup>57</sup>. Si así fuera, no sería posible rastrear el componente andino en *Muerte cercana*: el mundo andino estuvo siempre en la vida del poeta.

## **2.2 *Muerte cercana* y la crisis del sujeto**

Efraín Miranda llegó a Lima el año 1953, buscando, como mucha gente de la época, mejorar sus condiciones de vida. Tenía entonces alrededor de 27 años. Un año después, en 1954, se publicó *Muerte cercana*, gracias, como ya es sabido, al entusiasmo que esta obra suscitó en Sebastián Salazar Bondy<sup>58</sup> y, posteriormente, en otros poetas como Washington Delgado y Pablo Guevara.

Las notas y artículos que celebraron la aparición del libro nos informan de la aceptación e incorporación de Miranda al círculo de los poetas limeños de la época; sin embargo, esta incorporación, desde nuestro punto de vista, no significó necesariamente la aceptación de él como sujeto en los círculos poéticos canónicos limeños. Esta reflexión viene al caso cuando reparamos en que lo que realmente celebraron los poetas limeños

---

<sup>57</sup> Ideas que también se han visto reforzadas por algunas malas lecturas de las afirmaciones que el poeta ha realizado en algunas entrevistas que le han hecho, por ejemplo, cuando el poeta se refiere a que al llegar a Jachahuinchoca conoció un mundo nuevo no se refiere a que conoció por primera vez el mundo andino sino a que era su primer acercamiento al mundo aimara.

<sup>58</sup> Gracias también al hermano mayor de Miranda que fue quién pagó la edición del libro (Testimonio personal).

fueron aquellos elementos de la poética mirandiana que se corresponden con la visión canónica de la poesía en la que pesa el componente occidental. Washington Delgado (1954), por ejemplo, afirma:

No son tampoco sus temas los tradicionales ni la estructura de sus versos revela influencias populares (...) ni siquiera en el ámbito del idioma castellano se le pueden encontrar semejanzas; hay que buscar más lejos las influencias y paralelos, en Whitman tal vez, más seguramente en Rilke, (...) su oído acostumbrado a gozar el acento de poetas de otra lengua, no le impide sumergirse en puros juegos vegetales (sic.) ni dejarse arrastrar gozosamente por la música de las palabras”.

Es gracias a que Miranda aprendió a usar bien estas herramientas, que su poesía concitó la atención de estos círculos, pero él, como sujeto, al parecer siguió sintiéndose desplazado y, por lo tanto, ajeno al centro hegemónico limeño y es que quienes celebraron su obra, en ese momento no llegaron a percibir con claridad lo que subyacía detrás de los versos de *Muerte cercana*: el conflicto de un sujeto que se debatía entre asumir los costos de la modernidad o renunciar a ella y afirmarse en su mundo. Pero ¿cuál era el mundo del poeta? y, por lo tanto ¿cuál el mundo que comienza a explicitarse en los versos de *Muerte cercana*?

Miranda nació en Condoraque, paraje tan desconocido que pocos han acertado con su real ubicación. Se trata de un caserío<sup>59</sup> que se ubica entre Ticani y Toco Toco

---

<sup>59</sup> No se trata propiamente de una comunidad, aunque se le haya atribuido ese rango, mucho menos de una hacienda, como algunos afirman (al parecer esta imprecisión viene del reportaje que le dedica Ernesto More, recogido en *Reportajes con radar*, texto publicado en 1960). Actualmente Condoraque pertenece al distrito de Quilcapuncu de la provincia de San Antonio de Putina, provincia que fue creada por decreto durante el primer gobierno de Alan García en el año 1989. Antes de ello el caserío perteneció a la provincia de Huancané.

constituido, hasta donde nos fue posible constatar<sup>60</sup>, por humildes viviendas desperdigadas por aquí y por allá en las laderas de los cerros aledaños. Para llegar a ellas es necesario quedarse en la mitad de la carretera que conduce a la mina Rinconada (en la que años después trabajaría Miranda) y luego avanzar a pie. El olvido en el que hasta ahora se encuentra ese paraje nos hace reparar en su lejanía y abandono<sup>61</sup>. No es difícil imaginar que a mediados de la década del 20 del siglo pasado la población de este lugar estaba conformada exclusivamente por campesinos, como lo está ahora<sup>62</sup>.

Los recuerdos que el poeta tuvo de esos primeros años estaban teñidos de nostalgia pero también de alegría cuando rememoraba que su madre solía vestirlo con faldellines. Este era un recuerdo tan grato que el poeta solía repetirlo con frecuencia, como ocurrió en la entrevista realizada por José Gabriel Valdivia: “no tenía pantalones, lo que tenía era el faldellín, una faldita chiquita que nos ponían a la cintura y me iba a jugar pelota con faldellín, con la pollerita. Me acuerdo de esas ropitas todavía” (2011: 286). Más allá de la

---

<sup>60</sup> En el verano del 2015 le comenté al poeta la decisión, postergada tantas veces, de ir hasta Condoraque, luego de un momento de silencio y de un “Cómo no estoy más joven para acompañarte y volver a recorrer esos lugares”, me dio indicaciones exactas y precisas, gracias a las cuales pude llegar, sin problemas, a los lugares que guardaba en su lúcida memoria.

<sup>61</sup> Las condiciones de vida actuales de quienes habitan esa estancia no son las mejores, la contaminación de las aguas del río por los relaves mineros viene afectando desde hace años a los pobladores. La situación en la que se encuentra el mencionado lugar ha dado origen a algunos reportajes como el de Ortega Vargas (2012) publicado en el diario *Los Andes*: “Simón Orihuela es presidente de la comunidad campesina de Condoraque narra que existen niños que han nacido sordomudos, otros han muerto por infecciones estomacales, otros por males pulmonares. Los animales, dice Orihuela, mueren a diario, las hembras no paren, las crías no sobreviven y si sobreviven mueren al poco tiempo tras consumir las aguas contaminadas de los ríos. Condoraque es el patio trasero del país. Más de 30 años de actividad minera, desde los años 1970 y poco o nada de desarrollo. Las comunidades no tienen luz, ni servicios básicos, menos un centro de salud o un buen colegio”.

<sup>62</sup> En entrevistas personales, realizadas a lo largo de los años, Miranda siempre me refirió que su abuelo alquiló una estancia, en la que él vio el mundo y que abandonó al cumplir los tres años pues su familia tuvo que trasladarse a Puno, como hicieron dos años después rumbo a Juliaca, lugar en el que su padre, Alejandro Miranda, quien era un artesano carpintero, perdió uno de los brazos en un accidente de trabajo. Al poco tiempo sus padres se separaron y la madre decidió irse a Ticani.



anécdota, la reiteración gozosa revelaba la satisfacción que Miranda experimentaba al revivir a través del recuerdo su pertenencia al Ande, simbolizada en el faldellín.

Transcurridos pocos años la familia se trasladó a Azángaro, una pequeña ciudad, predominantemente rural cuya población dominante era de extracción campesina<sup>63</sup> y es en el ámbito hogareño donde el contacto lingüístico con el quechua se afianza: “venían las famosas caseras, una traía la leche, la otra traía la carne, verduras, qué cómpreme estas papitas; y algunas de estas caseras se sinceraban con mi madre. Entonces yo oía que estaban contando problemas del marido, de la hija que se había ido, del vecino que lo mataron, de un crimen, de muchas cosas así y ahí aprendí a oír quechua pero nunca lo hablé porque en la casa no hablábamos quechua. Mi mamá hablaba, pero ella ignoraba que yo sabía quechua, ya; yo aprendí intuitivamente” (Valdivia -Medo 2011: 286 - 287).

En Azángaro el poeta inició sus estudios escolares. Por testimonio suyo sabemos que la población del colegio al que asistió estaba conformada mayoritariamente por niños que provenían del campo y que hablaban quechua. Sin duda, la convivencia con ellos es algo que no debe pasarse por alto pues no solo nos indica una continuidad en el uso cotidiano de esta lengua sino cómo, ya desde ese momento, el poeta, aun niño, fue víctima de la discriminación lingüística: “Cuando entré a la escuela me encontré con muy pocos mestizos, la mayor parte eran también campesinos [también, es decir el poeta se conceptúa igual a ellos] que vivían en Azángaro o que venían de los espacios vecinos u otros, pero todos eran del campo, todos eran indios y todos ahí en la escuela hablaban quechua menos estos mestizos y yo hablaba con ellos [se refiere a los campesinos], porque recién yo

---

<sup>63</sup> Según afirma Ernesto More en el reportaje dedicado al poeta (1960: 95), mientras sus hermanos se van al colegio, Miranda se escapa al campo y “se entretiene con el vuelo y canto de las aves, con el zigzaguo de las lagartijas, con el rumor del viento”.

comencé a usar el idioma con ellos [se refiere a la práctica social continuada, pues ya lo entendía]. Yo les digo siempre mis hermanos, mis hermanitos estudiantes, ellos se hablaban en quechua, se traían en su recreo alimentos y convidaban, a mí también me convidaban, y así hablábamos en quechua, y siempre los profesores decían: no hablen quechua, hablando quechua ustedes no van a estudiar, qué será del porvenir de ustedes, por qué no leen y hablan en castellano. Nos reñían y nos prohibían hablar en quechua, y no lo hablábamos” (Valdivia -Medo 2011: 287).

También resulta interesante como frente a ese tipo de episodios, el poeta iba configurando su propia imagen, en la entrevista realizada por Sánchez Serruto (1996) dice: “mis compañeros me decían qué hablas, estás hablando en chuncho, no, es quechua les decía, y cómo has aprendido, me decían. Entonces eres indio, sí soy indio y tengo mis piojos en este rato me están molestando, les respondía (...) no sabía cómo defenderme y expresar una propuesta de ese mundo de donde provenía y que plenamente poblaba mi vida”.

Dorian Espezúa (2011) está en lo cierto cuando afirma: “(...) dependiendo del lugar cultural que se ocupa en el mundo, el hombre está condicionado y constituido por el entorno al que pertenece. De esto se deduce que no se puede adoptar otra cosmovisión, que no es posible elegirla y que la cosmovisión predeterminada que adquirimos se revelará aún (sic) cuando nos identifiquemos con otra cosmovisión. El mundo es visto a través de la cosmovisión que nos impuso el azar de modo que uno es lo que su mundo es” (222); aunque, vale la pena aclararlo, Espezúa hace estas afirmaciones adoptando un punto de vista contrario al que sostenemos en tanto parte de la idea de que Miranda es “un misti blanco, castellano hablante, educado y formado dentro de una tradición occidental” (222),

imagen que, a nuestro parecer, deja de lado aspectos importantes de los primeros años del itinerario vital del autor de *Choza*. ¿Cuál es esa cosmovisión predeterminada que el azar le impone a Miranda en esos primeros años? La respuesta es obvia. Los primeros años de vida, decisivos y determinantes en el desarrollo posterior de la personalidad y de las concepciones del individuo, en el caso de este poeta están marcados por la preponderante presencia del horizonte de sentido andino y por el aprendizaje de dos lenguas, el quechua y el castellano. Como Arguedas, Miranda, tuvo ese privilegio. En ambas lenguas el poeta tuvo una competencia plena, pero el castellano, al menos en estos años, pasó a ser una lengua subordinada, cuyo uso se circunscribió, con restricciones, al ámbito familiar y poco después a determinados momentos en las aulas, mientras que el quechua fue la lengua dominante, la lengua desde la que aprendió a ver el mundo, la lengua de los amigos más cercanos, presente en el ámbito familiar y el ámbito social.

Llegada la adolescencia, y después de haber pasado un tiempo en Sicuani (Cusco)<sup>64</sup> se produjo el traslado hacia Arequipa. En esta ciudad realizó sus estudios secundarios en el colegio Independencia americana. Es esta la época de formación y aprendizaje poético, los años de conocimiento de la tradición literaria occidental (aquí si se podría hablar de un proceso de adaptación, pero en sentido inverso al que plantean la crítica, es decir, de lo andino a lo occidental y no al revés), de los primeros versos y de las lecturas de autores franceses y norteamericanos, los años del conocimiento de la poesía de Rainer Maria Rilke y Edith Södergan (de quienes hasta poco antes de su muerte el poeta recitaba, de memoria, versos enteros), las visitas frecuentes a la biblioteca y, posteriormente, los vínculos con el

---

<sup>64</sup> Lugar en el que el poeta terminó el cuarto año de primaria y de donde salieron por motivos de salud de su madre.

grupo cultural Abemur, entre cuyos integrantes se encontraban Oswaldo Reynoso y Aníbal Portocarrero.

No resulta difícil entender entonces por qué en *Muerte cercana* es posible hallar el ejercicio de dos sistemas culturales distintos, como dice Antonio Cornejo Polar al referirse al sujeto migrante: “el desplazamiento migratorio duplica (o más) el territorio del sujeto y le ofrece o lo condena a hablar desde más de un lugar. Es un discurso doble o múltiplemente situado” (1996: 841). Pero no se trata, como repetidas veces lo aclaró este estudioso, de un “espacio de resolución armónica”, se trata de un espacio conflictivo en el que el sujeto no quiere fundir su doble o triple experiencia. En el caso de Miranda lo que advertimos es que no halla todavía las formas expresivas idóneas que le permitan dar cuenta de su doble experiencia, de allí la dominante presencia de las formas líricas occidentales, que no termina por aceptar y de allí el descentramiento y las tensiones presentes en el discurso del sujeto lírico que derivan en crisis. En ese sentido son elocuentes los siguientes versos de *Muerte cercana*:

(...) Adentro, mi prisionero, nada sabe de fuera,  
fuera nadie sabe nada de mi prisionero de dentro.  
Mi cautivo no tiene hermanos,  
mi cautivo va perdiendo sus bienes.  
No sé qué edad tiene ahora. El va de espaldas  
hacia atrás y yo voy de cara hacia adelante.  
La prisión se alarga cada vez como un túnel al centro de la tierra (10).

Se trata, como ya lo dijimos, de un sujeto sumido en una profunda crisis existencial, que se debate entre asumir o no los costos de la modernidad, entre dejar aflorar o no al ser que aprisiona dentro de sí. Esta crisis por la que atraviesa el propio Miranda, tampoco ha sido bien comprendida, por ello se ha señalado que fue la falta de trabajo lo que obligó al

poeta a abandonar Lima, olvidando, como él comentaba, que esto no fue lo decisivo. Pero, independientemente de la opinión del poeta, y objetivamente hablando, muchos en esa época y en su misma situación optaron, a pesar de todo, por quedarse en la capital, lo que no ocurrió con Miranda que nunca se sintió parte de ella, nunca pudo adaptarse a ella, nunca, en sus tres años capitalinos pudo dejar ese sentimiento de extrañeza que le producía la urbe: “(...) sufrí una gran desorientación en Lima, sentí hasta hostilidad (...) pasé momentos muy difíciles, muy amargos (...). Lima me pareció hosca, me pareció oscura, ófrica, me parecieron sus habitantes, todo su paisaje algo invencible, algo enorme, como un muro e inconscientemente se me vino la idea de retornar”<sup>65</sup>. Esta es también una muestra de los conflictos de un sujeto que por primera vez se enfrenta a una urbe como Lima. Es cierto que el poeta conoció y vivió en otras ciudades, Puno y Arequipa, pero estamos hablando de ciudades periféricas de la década del 50. No es difícil imaginar que un espíritu tan sensible y agudo como el de Miranda no haya percibido que en la capital, como dice Rama, el sueño del orden colonial se cumplía a cabalidad a través de sus formas jerárquicas y discriminatorias.

Ese sentimiento de desubicación, de desajuste, también lo sintió y vivió Arguedas y quedó expresado en la entrevista que le hizo Sara Castro Klaren (1975): “Tengo muchos inconvenientes para la adaptación a la vida cotidiana”, se refería a la cotidianidad signada por lo occidental en la que el modo andino de entender el mundo y las cosas no tenían cabida. Ese es el drama de Arguedas que optó por permanecer en el sistema occidental e iniciar la batalla denodada y desgarradamente en las fauces del monstruo ante el cual tuvo

---

<sup>65</sup> Entrevista realizada en la ciudad de Puno, el año 1993.

que sucumbir. Aunque el sentimiento de desajuste es el mismo, otra fue la actitud de Miranda: fue más radical, decidió irse, pues Lima no era parte de su mundo.

Homi Bhabha (2002) ha caracterizado ese sentimiento de extrañeza como “la condición de las iniciaciones extraterritoriales e interculturales” (26) por lo tanto como una condición colonial en la que se “hace presente”, se muestra, aquello que estaba oculto y esa inversión permite la revelación de la riqueza de lo que estaba oculto. En otras palabras es el momento de la actividad negadora, de la que habla Franz Fanon, que permite la intervención del “más allá”<sup>66</sup>. De modo que más que la falta de trabajo, fue un profundo sentimiento de desarraigo lo que empujó a Miranda a salir de Lima, como se ha dicho: es el momento de crisis del poeta, el momento de la conciencia de la colonialidad, del desprendimiento, tal como lo entiende Mignolo (2013: 13): “Desprenderse significa que no aceptas las opciones que te brindan”<sup>67</sup>.

Señala Enrique Dussel (1995:222) que: “Mientras alguien está en la cotidianidad no está "separado", no tiene criterio, ni juzga. En cambio en la crisis, al separarse, desde la trascendencia, desde esa superación del horizonte, se vuelve sobre la cotidianidad para emitir un juicio. Esta crisis de la que hablamos es existencial, en el sentido de que es una crisis cotidiana, una crisis de vida para quien la experimenta, una ruptura en su vida. Nadie puede pensar si no se con-vierte de la cotidianidad al pensar, la cual significa sufrimiento, ruptura de cantidad de hábitos, con-versión a una nueva vida”. En el caso de Miranda la

---

<sup>66</sup> El “más allá” para Bhabha “no es ni un nuevo horizonte ni un dejar para atrás el pasado (...) es un momento de tránsito donde el espacio y el tiempo se cruzan para producir figuras complejas de diferencia e identidad”.

<sup>67</sup> Sobre este punto nos parecen relevantes las opiniones que Mignolo añade (2013): “¿Puede uno desprenderse si permanece atrapado en las categorías de las lenguas occidentales modernas e imperiales? Sí puede, puesto que el desprendimiento y el pensamiento fronterizo suceden cuando se dan las condiciones apropiadas y cuando se origina la conciencia de la colonialidad (incluso si no se utiliza esta palabra) (14)”.

ruptura al parecer se produce cuando comprueba que Lima no es lo que él esperaba. Ese período de crisis del poeta fue decisivo para todo lo que vino después, tanto en su vida como en su obra porque fue el momento en que afloró su condición fronteriza: “El pensamiento fronterizo surge, entonces, *de y en* los espacios negados por la modernidad<sup>68</sup>” (Mignolo 2003: 50). Al pensar en su situación y debatirse (en este momento sí) entre el llamado de la modernidad y la percepción que tiene de sí mismo, como diría Dussel, Miranda llegó a esclarecer su cotidianeidad: no pertenecía a la urbe. Y, una vez que el poeta decidió retornar al sur el olvido cubrió su figura en los círculos limeños. Ni una palabra más sobre él<sup>69</sup>.

El periplo de Miranda se dio pues en sentido inverso, llegó a la urbe, la conoció y en vez de salir al exterior, optó por retornar al interior del país, por asumir el mundo que él reconocía como suyo. Fiel a sus llamados internos, fiel a sus ideales (que se alejan del reconocimiento, el autoengaño o la vanidad) el poeta retornó al sur, primero Arequipa, luego Puno: Miranda asumió su marginalidad. Si bien, y por un lado, en esos años se trataba de una marginalidad interior, rasgo que compartía con poetas como Eielson o Deustua, sin embargo, y por otro lado, se trataba también de una marginalidad respecto del canon occidental (que él asumió y con el paso de los años reafirmó). Él, que de alguna manera había recibido cierta consagración en el círculo limeño, decidió rechazarla: asumió, consciente y voluntariamente, el carácter dis-tinto de su ser. Mientras el sentimiento de marginalidad en algunos de los poetas del 50 estaba unido a una necesidad de desligarse del

---

<sup>68</sup> Se entiende que Mignolo se refiere a la modernidad eurocentrada y en esos términos también la asumimos nosotros.

<sup>69</sup> No obstante ese silencio, hubo quienes, según me refirió Miranda, guardaron recuerdo constante de su persona pues transcurridos algunos años se enteró que hasta Puno había llegado, buscándolo, el hermano de Sebastián Salazar Bondy, Augusto, el filósofo, quien intentó llegar hasta Jacha Huinchocca, pero la lejanía de la comunidad lo hizo desistir a medio camino (según le refirieron amigos puneños que lo guiaban en la travesía) y, por ello, lamentablemente, el encuentro no se produjo.

entorno, de abandono de lo social, en Miranda la marginalidad buscó afianzarse en la realidad andina y marcó su distanciamiento de los patrones occidentales.

Transcurridos los años podemos decir que además de las características de la poética de *Muerte cercana* (misticismo, tono confidencial, fluidez rítmica, sencillez, etc.) elogiadas y percibidas por los críticos del 50 como cercanas a sus propuestas; Miranda mantiene vínculos con este grupo en la medida en que comparte su mismo estado de ánimo, sentimientos de soledad, insatisfacción, marginalidad, pero todo ello vivido y sentido a partir de otra sensibilidad, todavía subyacente, pero que comienza a mostrar su diferencia.

Desde fines de los 50 hasta mediados de la década del 70 prácticamente no se registran publicaciones sobre su obra, a no ser una breve entrevista realizada por Ana María Portugal en el año 1966 publicada en el diario arequipeño “El pueblo”. Años después la crítica parece redescubrir la obra novel de Miranda a partir de la aparición de *Choza* y se comienza a señalar su pertenencia, por una cuestión meramente cronológica, a la “Generación del 50”. No obstante, como hemos visto en el recuento realizado en el primer capítulo, Miranda aparece solo en dos estudios dedicados a esta “generación” y en dos antologías de la poesía peruana<sup>70</sup>, todo esto antes, obviamente, de la aparición de los estudios más recientes de Gonzalo Espino, Dorian Espezúa, Mauro Mamani y los textos que conforman la compilación *¡Soi indio! Estudios sobre la poesía de Efraín Miranda*. (2011).

El panorama es un tanto diferente en el ambiente sureño de la época pues hasta el 59, en los diarios de Arequipa y Puno ha quedado registrado el interés que suscitaba la presencia del poeta en los círculos culturales de esas ciudades, no obstante la distancia que

---

<sup>70</sup> No nos estamos refiriendo en esta circunstancia a los trabajos realizados por la crítica puneña.



lo separaba en cuanto a temática, estilo, propuesta en general, de sus contemporáneos puneños. Ya hemos visto que en *Muerte cercana* no encontramos los rasgos que definen la poesía de los vates puneños de la época: ni localismo, ni telurismo, ni populismo. Se trata pues de una poética insular, disímil, una propuesta diferenciadora, que se perfila como “emergente” (Williams) respecto del panorama de la década del 50 que se desarrolla tanto en Lima como en Puno.

Es pues en el cruce de los discursos poéticos canónicos surgidos en la capital con los discursos poéticos regionales que surge y se delinea la poética de *Muerte cercana* como una manifestación que comienza a poner en evidencia los disímiles y desiguales procesos de nuestra literatura y nuestra sociedad, una poética en la que, independientemente de los avatares personales del hablante lírico, ya es posible percibir las desgarradas contradicciones de nuestra sociedad.

### **2.3 Choza en el panorama poético del 70: el momento de la afirmación**

Al retornar al sur, Miranda desempeñó diversos oficios. De esos años lo que más solía recordar era su estancia en la mina Rinconada a donde fue a trabajar con su hermano. En el camino de Putina a la mina, necesariamente debía pasar por Condoraque: esa fue la última vez que vio la estancia donde nació. Poco después se dirigió a Puno e ingresó al magisterio como maestro de tercera categoría pues no había podido realizar estudios superiores<sup>71</sup>. Luego de enseñar en una y otra escuela, finalmente accedió a una plaza que le

---

<sup>71</sup> Las afirmaciones de quienes dicen que Miranda estudió en San Marcos, fueron desmentidas por el poeta en entrevista personal.

ofrecieron en una lejana comunidad aimara ubicada en el distrito de Ácora, aunque más cerca de Ilave: Jachahuinchocca, comunidad en la que decidió quedarse a vivir<sup>72</sup>.

Siempre que Miranda evocaba esos años decía que al llegar allí conoció un mundo diferente. Se refería, claro está, a que por primera vez se internaba en el seno de una comunidad aimara, en el aprendizaje de su lengua (que llegó a dominar con soltura)<sup>73</sup>, en el aprendizaje de determinadas costumbres, temperamentos y caracteres que ante los ojos occidentales, que suelen ver el mundo andino como algo homogéneo, pasan desapercibidos. El no poder entender que hay diferencias entre los quechuas y los aimaras, explica algunas malinterpretaciones que se han hecho de las palabras de Miranda y ello ha llevado a afirmar que fue recién en esa época que el poeta conoció la realidad andina. Nada más errado. Recordemos que él era quechua hablante.

Transcurridos los años, más de quince desde que llegó a Jachahuinchocca, el poeta rompió su prolongado silencio el 14 de marzo del año 1977 con la entrevista que le concedió a Luis Gallegos para el diario *Los Andes* de Puno, entrevista en la que se anticipa la aparición de *Chozo* que se edita al año siguiente, en marzo de 1978, en la Empresa Editora Humboldt, con el prólogo de Ernesto More titulado “Epifanía del indio”.

Habían transcurrido más de cuatro lustros desde *Muerte cercana*. El mundo definitivamente había cambiado, ya se había pasado por la Revolución cubana, la

---

<sup>72</sup> Según testimonio del poeta, durante muchos años vivió en la comunidad, prácticamente sin salir de ella; solo viajaba hacia Ilave como todos los comuneros, para comprar víveres. Recién, a propósito de la aparición de *Chozo* alquila un cuarto en la calle Independencia adonde solía ir los fines de semana, al inicio, cada quince días.

<sup>73</sup> De las entrevistas realizadas a lo largo de los años, conservamos audios en los que el poeta hace uso de esta lengua.

Primavera de Praga, mayo del 68, se había iniciado la carrera armamentista, la espacial y todavía se sentían los ecos de la Guerra de Vietnam.

En el Perú, desde la década del 60 se venía produciendo un importante desarrollo en el área de las ciencias sociales: la antropología cultural, de sesgo norteamericano y la antropología lingüística ingresaron con fuerza y, como afirma el poeta Hildebrando Pérez Grande<sup>74</sup>, “con ellas la conciencia de que el Perú es un país multilingüe, pluricultural, y era el momento de asumir la existencia del quechua y el aimara tal como son en la realidad: idiomas propios y no como nos los hicieron creer de manera perversa: dialectos del español”. La labor y los aportes de Guillermo Lumbreras, Federico Kauffman y Alfredo Torero cada cual en sus respectivas disciplinas, también son muestras de una profunda renovación de las ciencias sociales. A ello hay que sumar que en el año 1961, se crea la carrera de Sociología en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. En el año 1964 ocurre lo mismo en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ese mismo año, fue creado el Instituto de Estudios Peruanos (IEP) por un grupo de intelectuales conformado por los hermanos Augusto y Sebastián Salazar Bondy, José María Arguedas, Luis E. Valcárcel, Maria Rostworowski, Alberto Escobar, John Murra y José Matos Mar.

Por otro lado, la década del 60' es una década de guerrillas en toda América Latina, desde México hasta Chile, pasando por el Perú: el 63' se produce la muerte de Javier Heraud, el 65' se inician las acciones armadas y de propaganda del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) y el mismo año un ataque del Ejército en las alturas del Cusco acabó con la vida de su líder Luis De la Puente Uceda; también el 65' se desarticula el Ejército de Liberación Nacional (ELN) de Héctor Béjar. Casi paralelamente se

---

<sup>74</sup> Entrevista personal realizada en noviembre del 2015.

desarrollan los movimientos campesinos liderados por Hugo Blanco en La convención (Cusco), que darán pie a algunos estudios como los de Hugo Neira *Cuzco: tierra y muerte* (1964). Hacia fines del sesenta aparece la Teología de la Liberación de Gustavo Gutiérrez y en el plano político el programa nacionalista implantado por el General Juan Velasco Alvarado, que puso en marcha la ley de la reforma agraria.

Todos estos hechos hicieron que las miradas nuevamente se enfocaran en la región andina; sin embargo, textos de la época como el de Hugo Neira que abordan la problemática del indio, lo hacen, principalmente, desde un punto de vista económico y político, en realidad, se reparó muy poco en aspectos de la cultura andina, como señala Pérez Grande: “(...) para los ideólogos y políticos y para los científicos sociales de la época, el universo cultural de los indígenas, en su dimensión más íntima, permanecía casi invisible. Había aún una mirada estereotipada, ciertos prejuicios inocultables. Por ejemplo, Béjar, en su libro-testimonio sobre las guerrillas del 65' hace una suerte de *mea culpa* muy honesta que, por mi parte, lo reafirmo: no vimos plenamente el alma del indígena. Luchamos por ellos, y muchos nobles combatientes dieron sus vidas por ellos, lo entregamos todo, pero la realidad nos golpeaba implacablemente: qué lejos estábamos de ellos, nosotros, los urbanos y cosmopolitas”. Lo mismo, según apunta Pérez Grande se dio en el ámbito de la literatura.

Así pues, como personaje o tema literario, el indio remitía más bien a décadas pasadas, a la época del indigenismo, manifestación que había perdido fuerza en la agenda literaria de aquellos años en la medida en que ya desde la década del 40 los centros culturales periféricos como Cusco y Puno habían eclipsado y, en Lima, que había vuelto a

ser el centro cultural hegemónico por excelencia, se imponían los temas urbanos que cobraron vigor a partir de la producción narrativa del 50 y la producción poética del 60.

En ese panorama aparecen, en el ámbito poético limeño, grupos como Hora Zero, Gleba, Estación Reunida, La Sagrada Familia, entre otros menos conocidos, cuya característica general fue el afán de romper con la tradición poética precedente, como dice Falla (1990): “La conducta rupturista será la búsqueda y encuentro del Perú real, profundo, a partir del conflicto con el orden tradicional” (122). Las actitudes irreverentes y rebeldes de estos grupos, así como la apertura que mostraron frente a voces y manifestaciones periféricas fueron muy provechosas para el desarrollo de la poesía peruana, en tanto la consideraron como un vehículo para el cambio social; sin embargo, no lograron entender, en su momento, voces como las de Efraín Miranda. Esto último resulta curioso, pues las características generales que definen la poética del 70, intensidad expresiva, lenguaje más bien narrativo, que viene desde la década anterior (y que se emparenta con la influencia de Ezra Pound y Thomas Stern Elliot); la ironía y la consciente desacralización; el tono conversacional y la incorporación del habla coloquial, parecieran estrechar vínculos con la propuesta de Miranda. No obstante, su poética resultó extraña y hasta desfasada porque traía un personaje que había dejado de ser el centro de atención en el terreno literario limeño desde hacía varios años: el indio, personaje que, en el imaginario capitalino de la época, para muchos, formaba parte del pasado<sup>75</sup>, de allí la preferencia por rescatar al indio histórico y no la situación del indio del presente, hecho al que alude Escobar (1984: 23) cuando se refiere a los aportes de Julio C. Tello: “Así apareció un nuevo diseño, menos

---

<sup>75</sup> Mirko Lauer (1997: 18) señala que ya desde la segunda mitad de la década del cuarenta el movimiento indigenista “fue injustamente colocado bajo el signo del mal gusto, como ha sucedido en algún momento con casi todas las elaboraciones artísticas de lo andino contemporáneo”.

unilateral pero igualmente ideologizado, de la sociedad peruana, en el que la imagen del indio se ennoblecía con el esplendor de un pasado remoto, pero persistía la omisión del problema contemporáneo, o se le reducía a su aspecto moral o educativo”.

Así pues, el predominio de lo urbano y el deseo modernizador de los intelectuales se sostuvo con fuerza en el ámbito de la literatura del 50 para adelante y halló su correlato político en los programas de ayuda económica y social difundidos en nuestro continente por la Alianza para el Progreso, propuesta oficial del gobierno del presidente John F. Kennedy que tenía como fin contrarrestar el desarrollo y la influencia de la que gozaba la Revolución cubana, en ese entonces, en América Latina.

Ángel Rama se ha ocupado del interés modernizador de los intelectuales latinoamericanos al hablar de la transculturación. El crítico uruguayo señala que frente al fracaso del proyecto liberal es posible articular un discurso que desde una perspectiva modernizadora pueda revelar la identidad nacional<sup>76</sup>. Sin embargo, como comenta Patricia D’Allemand (2001:71), al revisar el planteamiento de Rama, se percibe que este nunca llega a romper con el concepto liberal de unidad nacional por eso plantea una fórmula de unificación alternativa al modelo liberal. Ello, según los detractores de este autor, no le permite ver que “la persistencia de la fragmentación cultural latinoamericana es la más viva expresión de la capacidad de resistencia y creatividad de nuestras culturas regionales: es en el campo de ‘...las culturas internas del continente... [donde] se juega la resistencia y la neoculturación...’ (73)” (Ortiz Márquez en D’Allemand: 72).

El mismo Cornejo Polar muestra sus reparos con la idea de transculturación en el sentido en que si realmente se podría dar la síntesis planteada por Rama sin desmedro de la

---

<sup>76</sup> Cfr. Ángel Rama (1987).

pluralidad. Como bien reseña D'Allemand (75 - 77), desde el punto de vista de Cornejo, la síntesis tiende a borrar las alteridades y aunque para Rama la modernización<sup>77</sup> es también un modelo de dominación, sin embargo, considera que esta permite la comunicación de la literatura latinoamericana con la europea, desde su punto de vista solo la modernización nos llevaría a la adultez literaria y al nivel de la literatura europea.

Ideas como las de Rama han estado presentes en nuestro imaginario desde hace mucho tiempo, por ello, revisar, aunque sucintamente, los planteamientos de este autor y algunos de los cuestionamientos que han suscitado *a posteriori*, nos sirve para entender mejor por qué *Chozo* no llegó a ser apreciada, como se lo merecía, en el momento en que apareció, en la década del 70: Miranda no elabora precisamente una obra transculturada. Miranda no cree en el proyecto nacional. Miranda renuncia a la modernidad occidental al plantear una forma diferente de poetizar que pone en vigencia la diferencia cultural y que, por otro lado, lo aleja del indigenismo.

Mientras tanto, en el ande, en la década del 70, los problemas del indio, incluido el de la tierra, seguían muy vigentes a pesar, como dice Degregori (2012), que de 1920 a 1960 se produjo un cambio de paradigma: de la oligarquía, modernizadora y excluyente, se pasó a uno más populista, que respondía al deseo de construir una nueva imagen nacional. Sin embargo, como señala este autor (44), y hemos tratado de explicar líneas más arriba, la manera de entender a las comunidades y los pueblos indígenas como reductos congelados de una tradicionalidad ubicada fuera del tiempo y al margen del país, tardaría muchos años en cambiar <sup>78</sup>.

---

<sup>77</sup> Se entiende que se alude a la modernización eurocéntrica.

<sup>78</sup> Según refiere este estudioso, esto se da recién con Uchuraccay, es decir a mediados de la década del 80.

No es de extrañar entonces que Miranda, quien compartía desde inicios de la década del 60, la cotidianeidad del indio<sup>79</sup> y vivía y padecía desde dentro la problemática de las comunidades campesinas de esos años, elevara, desde el ande, un discurso cuestionador que si bien concitó la atención de algunos círculos limeños, no fue entendido por la mayoría de la crítica ni los grupos literarios, urbanos y limeños, de por sí refractarios a propuestas como esta, tildadas de “indigenistas”. De ello da cuenta el hecho de que del 78 al 82 solo se registran once publicaciones entre artículos, breves reseñas y notas sobre *Choza* (tres de ellas corresponden a autores puneños, uno al cusqueño Juan Alberto Osorio, dos pertenecen a Gonzalo Espino, una de las cuales se publicó en Trujillo, otras tres pertenecen a Marco Martos) lo que revela la resistencia de los círculos criollos, limeños, a aceptar su propuesta.

Aquí surge otra pregunta ¿Por qué la obra de Miranda no fue valorada por los círculos de intelectuales y escritores limeños quienes sí se mostraron más permeables con la obra de Arguedas que justamente y después de su muerte acaecida en 1969 comienza a ser más y más apreciada? No pretendemos profundizar en el análisis de la obra de este valioso escritor, simplemente diremos que lo que percibimos en ella, en líneas generales, es la presencia de un sujeto que desde su episteme no occidental se siente desgarrado frente a un mundo que no logra comprender del todo, pero, más importante que ello, un mundo que no solo no logra comprenderlo como sujeto, sino que lo discrimina. Sin embargo, algunas lecturas que se han hecho de la obra y los discursos de Arguedas y que han proliferado<sup>80</sup>,

---

<sup>79</sup> Recordemos que el poeta permanece años, sobre todo los primeros, sin volver a Puno.

<sup>80</sup> Por ejemplo, el fragmento tantas veces citado: “Despidan en mí un tiempo del Perú, cuyas raíces estarán siempre chupando jugo de la tierra para alimentar a los que viven en nuestra patria, en la que cualquier hombre no engrilletado y embrutecido por el egoísmo puede vivir, feliz, todas las patrias” o la frase tantas veces repetida: “Yo no soy un aculturado; yo soy un peruano que orgullosamente, como un demonio feliz habla en cristiano y en indio, en español y en quechua”. Expresiones que desde nuestro punto de vista más bien ponen de relieve la diferencia cultural en tanto que en la primera no se habla de vivir una sola patria



señalan como eje central de su propuesta la presencia de un sujeto mestizo y de allí, de esta lectura homogeneizadora, que no toma en cuenta ni el proceso escritural ni personal del autor, el que se haya hecho más fácil la identificación con el supuesto mestizaje que plantea. En realidad, Arguedas es un autor al que no se le puede etiquetar tan fácilmente en tanto su obra registra los distintos momentos y posiciones que, a través del autor implícito, asume frente al mestizaje<sup>81</sup>.

Mientras y frente a ese supuesto mestizaje arguediano, el sujeto mirandiano desde *Chozas* hacia adelante ya no es un sujeto de crisis, ya no se debate, ni se cuestiona sobre su pertenencia (esa es la diferencia sustancial con el sujeto de *Muerte cercana*), es un sujeto que ha superado ese conflicto<sup>82</sup> porque se ha afirmado en su mundo: el andino. De ahí su fuerza, de ahí la certeza de ser quien es, de ahí su rechazo abierto a la modernidad occidental y de ahí la incompreensión de la obra del poeta. Aclaremos: el que el sujeto de Miranda, haya superado el conflicto, la crisis personal, no implica que el conflicto occidente/ ande haya terminado, al contrario, lo que evidencia el sujeto mirandiano al reafirmarse en su mundo es, en términos de Cornejo Polar, una sociedad fracturada por las diferencias., imagen que se opone a la de una sociedad armónica y homogeneizadora.

La modernidad eurocéntrica, como dice Mignolo, oculta la diferencia colonial, ello explica por qué en una sociedad en la que los modelos dominantes eran los occidentales

---

sino "las patrias" y, en la segunda, no se habla de fusión sino de coexistencia (una coexistencia feliz) puesto que Arguedas se encarga de mantener bien claras las diferencias: cristiano e indio, español y quechua.

<sup>81</sup> Un interesante artículo sobre este tema (con el que coincidimos plenamente) es el de Manuel Larrú "De una visión indigenista a una visión andina en la obra de José María Arguedas" (2010) en el que se propone que el autor implícito presente en la obra arguediana pasa por un proceso de cambio ideológico que va de un pensamiento indigenista (que propone o defiende el mestizaje) a un pensamiento andino.

<sup>82</sup> En ese sentido esa búsqueda de sí mismo que, como rasgo del sujeto latinoamericano, señalan algunos ensayistas como Sacoto (1993), desde nuestro punto de vista, es la búsqueda del mestizo, del que no sabe quién es y se debate entre el ser y el no ser. Este sentimiento no está presente en *Chozas*.

*Choza* no fue bien recibida (en ese momento, pues la recepción posterior es otro asunto), por la crítica oficial (salvo en pequeños círculos intelectuales), y, ello explica también, por qué *Muerte cercana*, más próxima a estos modelos, sí recibió elogios provenientes de los círculos intelectuales dominantes en su momento<sup>83</sup>.

En la introducción de nuestro trabajo comentábamos que al referirse a la labor de la crítica literaria latinoamericana Cornejo Polar señala en *Escribir en el aire* (1994) que esta debe dejar de lado interpretaciones que busquen síntesis conciliadoras como las teorías del mestizaje. Esto es justamente lo que hace Miranda en el terreno de la poesía. El tono desafiante y disidente del sujeto mirandiano, tono que se aleja de soluciones armónicas e integradoras, fue malentendido y en este contexto *Choza* comenzó a ser vista y catalogada como una manifestación tardía del indigenismo, sin entenderse que también a través de sus formas estaba proponiendo una nueva manera de poetizar que ponía en evidencia las tensiones culturales latentes y vigentes de nuestra sociedad.

## **2.4 Recepción crítica de *Choza***

En 1978 el narrador puneño Luis Gallegos publicó en el diario *Los Andes* su artículo “El indio en la poesía de Efraín Miranda Luján” dando así inicio a algunas notas, artículos y entrevistas sobre *Choza*. El mismo año, se publicaron varios artículos: el 4 de mayo en *El diario de Marka* el poeta Marco Martos publica “La poesía india de Efraín Miranda”; en junio de ese año y en el diario *Los andes* de Puno sale “Choza de Efraín Miranda Luján” de Abrilán Tacuri; un mes después en el mismo diario Mercedes Bueno publica “Génesis de *Choza*”; cerrando este año Martos vuelve a publicar esta vez en la *Revista de Crítica*

---

<sup>83</sup> Como ejemplo están los artículos de Sebastián Salazar Bondy, Washington Delgado, Pablo Guevara, Manuel Suárez – Miraval, Julio Julián Aurelio Miro Quesada Sosa, además de una serie de notas y reseñas aparecidas en diarios de la época y de autores anónimos.

*Literaria Latinoamericana* una reseña sobre el libro. Al año siguiente, en abril de 1979, en la *Revista Laboral Jornal* Martos publica “Efraín Miranda y la poesía campesina”; el mismo mes Juan Alberto Osorio publica “La voz interior del mundo andino” en el *Garcilaso suplemento cultural del diario OJO*; al mes siguiente Gonzalo Espino en *La industria* de Trujillo da a conocer “Definitivamente soy indio”. En octubre del 80 sale una nota de Yauri Montero en *La crónica* “Un poemario veinte años después”. En julio de ese mismo año Espino publica “La poesía India de Efraín Miranda” en la revista *Qantu*. En el 82 se publica en la revista *Tarea* “A propósito de ‘Choza’ de Efraín Miranda” de José Cerna Bazán. Once años después, 1993, en el suplemento cultural de *El peruano* Gonzales - Ríos publican el artículo “La choza de piedra”; dos años después en la revista puneña *Altipampa* Martín Fierro Zapata da a conocer su artículo “Choza o la visión andina de la cultura”. En 1998, en *Aura. Revista de literatura y cultura* Dorian Espezúa publica “Efraín Miranda: ‘EE’ o la demanda de reconocimiento”; en el año 2000 aparece un texto de Gonzalo Espino en la revista *Letras* “¿Poéticas andinas? Peralta, Florian y Miranda”; cuatro años después en la revista puneña *Apumarka* sale “Efraín Miranda Luján; un poeta neoindigenista” de Jorge Flores – Áybar. En el 2008 *Siete culebras. Revista andina de cultura* publica un texto de Mauro Mamani “Efraín Miranda: poética de lo telúrico”. Ese mismo año *Totoria suplemento cultural del diario Los andes* le dedica un número completo en el que hallamos seis textos (una reproducción del conocido artículo de Sebastián Salazar Bondy “Efraín Miranda Luján y *Muerte cercana*”; Gonzalo Espino “Efraín Miranda: la invención de un poeta”; Feliciano Padilla “Pasión e ironía en la poesía de Miranda”; Boris Espezúa “Alegato de una justicia poética en *Choza* de Efraín Miranda”; Marco Martos “La poesía india de Efraín Miranda”; Walter Paz Quispe Santos “Sentimientos personificados en la poesía de Efraín Miranda”) y 2 entrevistas (Camilo Sánchez Serruto “El ultimo

indiano” y Hernán Cornejo Rosello “Conversación con el creador mas andino, fino y bronco de Puno”). Finalmente, en el 2010 la revista *Pez de oro*, dirigida por Luis Pachó y Víctor Villegas le dedica un número de homenaje en el que encontramos cinco textos dedicados al poeta (una entrevista realizada por José Gabriel Valdivia y Mauricio Medo “Efraín Miranda; La poética del mundo indígena”; Mauro Mamani “Efraín Miranda: afirmación de la identidad”; Mario Mayhua “Efraín Miranda: Brevísima Biobibliografía”; Guissela Gonzales “Autonomía, autenticidad y universalidad: acercamiento al discurso indio de Efraín Miranda desde la estética de Gamaliel Churata”; Gonzalo Espino “Elogio a Chozá”<sup>84</sup>).

En este corpus hay que incluir también las entrevistas realizadas al poeta, publicadas principalmente entre las décadas del 80 y 90 de las que queremos destacar las emprendidas por Boris Espezúa (1981), Mariella Checa (1992), Camilo Sánchez Serruto (1996), Marcos Vilca Jiménez (2009), José Gabriel Valdivia y Mauricio Medo (2010) y la larga entrevista realizada por Mario Mayhua (2011)<sup>85</sup>.

Tenemos, por otro lado, dos tesis, la primera “La poesía de Efraín Miranda Luján”, de Isabel Chino y Julia Choque (Universidad Nacional del Altiplano - 1989) responde a un nivel básico de acercamiento a la obra del poeta en tanto las autoras no son de la especialidad de literatura; sin embargo, es un trabajo pionero que pretende enmarcar la obra de Miranda en el panorama de la poesía puneña y peruana, así como dar cuenta de su proceso poético desde *Muerte cercana a Vida*. La propuesta central es que la obra de

---

<sup>84</sup> Cabe aclarar que tres de estos textos, no obstante algunas variantes en los títulos, serán reproducidos en la compilación *¡Soi indio! Estudios sobre la poesía de Efraín Miranda*.

<sup>85</sup> Paralelamente, en el transcurso de todos esos años, se publicaron algunas notas y artículos de valoración o textos que celebraban la aparición de sus otros libros. Los artículos y notas corresponden a Rosa Alarco, Ricardo González Vigil, Alberto Valcárcel, Gamaliel de Amat Quiroz, Luis Gallegos, José Gabriel Valdivia, Christian Reynoso, Manuel Burga, Boris Espezúa, Dorian Espezúa y Mario Mayhua.

Miranda Luján no es indigenista ni indígena sino “andina” y se la ubica en lo que las autoras llaman “la época post-indigenista”. Tal tarea implica una revisión de la literatura peruana así como del desarrollo de la poesía puneña (cuya fuente principal es Samuel Frisancho Pineda) que se extiende a lo largo de dos capítulos y que deja poco espacio para el acercamiento a la obra de Miranda que hubiera merecido un trabajo más detenido y no tan panorámico. Por otro lado, si bien en el desarrollo de su tesis las autoras establecen diferencias entre el primer libro de Miranda y el ciclo que se inicia con *Choza*, sin embargo, al ubicarlo en lo que ellas llaman la época post-indigenista están proponiendo una lectura que parece obviar las diferencias que ellas mismas señalan entre un libro y otro. Estas contradicciones se deben, creemos, a que no hay un marco teórico sólidamente establecido, ni se definen bien las categorías ni los conceptos de base del estudio. Sin embargo, en el capítulo dedicado a Miranda, en el que se revisan los tres libros mencionados, hallamos algunas ideas que pueden ser justamente rescatadas, como aquella que surge de la consideración de la obra no como una suma sino como un sistema en el que sus partes están en una coordinada interacción y tensión que da cuenta del sentido de la totalidad.

La segunda tesis, “Identidad lingüística y enunciación lírica en *Choza* de Efraín Miranda” (Universidad Austral de Chile - 2013) pertenece a Ricardo Vega Neira quien se centra de manera específica en el segundo libro del mencionado autor. Se plantea un acercamiento pragmático lingüístico-comunicativo a un corpus definido de textos con el objetivo de determinar las estrategias discursivas que permiten dar cuenta de la constitución de una identidad lingüística y los procedimientos líricos de enunciación presentes en el libro de Miranda. A partir de ello Vega Neira propone, acertadamente desde nuestro punto de vista, que en *Choza* se da un proceso de apropiación de la lengua castellana que

posibilita una lectura de carácter universal, que demuestra la necesidad de “trasladar a nuevos escenarios culturales hispanohablantes la crítica sobre las desigualdades históricas” (14) que continúan en el ande. El autor propone que se ha producido un proceso de semiotización ya que el castellano, y en consecuencia los recursos retóricos usados, han sido filtrados por el espacio semiótico andino. Otra idea que creemos fundamental es la que sostiene que la presencia del castellano no desestabiliza el discurso poético indígena, todo lo contrario, puede ser asumida como una estrategia de redefinición del yo. Creemos pues que a partir de estas y otras ideas esenciales, Vega Neira hace una importante contribución a los estudios de la poética mirandiana, al centrarse en aspectos relacionados con la estructura discursiva que van más allá de criterios temáticos y permiten aclarar algunos aspectos en los que la crítica ha venido entrapándose. Sin embargo, no logra darse una visión de conjunto de *Chozas*, cosa que hubiera permitido visibilizar la riqueza de la propuesta de Miranda.

En cuanto a los estudios no podemos dejar de mencionar el ensayo introductorio elaborado por Gonzalo Espino a *Indios dios runa. Antología poética del profeta del fuego* (2008). Se trata de un texto reivindicativo en el que el autor revisa de manera breve aspectos de la biografía y la obra del poeta desde *Muerte cercana* a *Padre sol*, proceso en el que, afirma, se da una redefinición de su concepción poética que le permite elaborar una poesía india. A pesar de la concisión de su texto, Espino configura la poética mirandiana a partir de características como el distanciamiento que, hasta donde hemos entendido, no tiene que ver con la propuesta del autor alemán Bertolt Brecht, sino con una suerte de efecto que la poesía de Miranda produce en el lector. Intensidad, pero, principal y específicamente vinculados a *Chozas*, tres tópicos que permitirían abordar el libro: lo

paródico, el lenguaje tensional y la reduplicación de los sentidos. Finalmente se señala que la poesía de Miranda no debería ser catalogada de neoindigenista sino como andina moderna, contracultural e indígena.

En este rubro también debemos mencionar el trabajo de Mauro Mamani “Efraín Miranda: Poética de lo telúrico” publicado en *Sieteculebras* (2008), que bajo el mismo título pero en una versión más completa se incluyó en el libro *Poéticas andinas. Puno* (2008) (versión que es la que tomamos como referencia), y con algunas variantes en la revista *Pez de oro* (2010) y la compilación *¡Soi indio! Estudios sobre la poesía de Efraín Miranda* (2011). En el mencionado texto Mamani se centra en el análisis del tópico del desplazamiento que identifica no solo en *Chozas* sino en *Vida y Padre sol*. Además señala la “identidad radical” de Miranda, su legitimidad como poeta indio y poeta – cronista, por la vocación que tiene de transmitir hechos. Otros rasgos que se señalan son la referencialidad marcada del lenguaje debido a lo cual hay ausencia de metáforas y figuras.

Otros escritos de indudable aporte los hallamos en la compilación *¡Soi indio! Estudios sobre la poesía de Efraín Miranda* (Espino – Mamani – Gonzales 2011). El mencionado texto reúne estudios que desde diferentes enfoques abordan la obra del poeta puneño. En la parte introductoria hallamos tres textos de homenaje elaborados por Gonzalo Espino, Marco Martos e Hildebrando Pérez quienes coinciden en señalar la importancia de la obra de Miranda y el carácter innovador de su propuesta. El balance global de los textos que siguen a la parte introductoria nos muestra que, además de los testimonios de José Luis Ayala y Gloria Mendoza Borda así como de las entrevistas de José Gabriel Valdivia – Mauricio Medo y Christian Reynoso, 18 de los 26 textos compilados tienen como objeto central de estudio *Chozas* y, tres de ellos, se refieren a este libro como parte de una visión

más panorámica de la obra del poeta (Morales Mena, Manuel Burga, Omar Aramayo). Solo el texto de Elton Honores se ocupa específicamente de *Muerte cercana*.

Los enfoques son diversos pero la orientación predominante en el corpus general hasta aquí revisado (no solo de la compilación *¡Soi indio! Estudios sobre la poesía de Efraín Miranda*) parte de la afirmación de que estamos frente a una poética india. Este rasgo, mantenido por la crítica durante varios años, recién fue puesto en cuestión en el artículo ya citado de Dorian Espezúa que aparece en el año 1998 y que luego será incorporado en una versión corregida con el título “EE o demandando ser el Otro” en el libro *Entre lo real y lo imaginario. Una lectura lacaniana del discurso indigenista* (2000) (que será el que tomaremos más adelante como referencia). En la compilación *¡Soi indio! Estudios sobre la poesía de Efraín Miranda* únicamente los textos de Jorge Terán, Dorian Espezúa, Edmundo de la Sota y, en cierta medida, José Luis Ayala, asumen una posición que cuestiona la indianidad de la poesía de Miranda.

## **2.5 Polémica en torno a *Choza***

La singularidad de *Choza* ha suscitado entre los estudiosos una suerte de polémica, citada también por Vega Neira, que puede sintetizarse en las siguientes interrogantes: ¿Estamos o no frente a una poesía india? ¿El poeta y el libro son indios? ¿Cuáles serían los mecanismos a través de los que el componente indígena se hace explícito en su obra?

La idea de la existencia de una voz india en el libro de Miranda halla su origen en el famoso prólogo de Ernesto More “Epifanía del indio”. Terán Morveli (2011)<sup>86</sup> es quien, a partir de los aportes de Albadalejo y Perelman, se ocupa de analizar la función persuasiva

---

<sup>86</sup> En su estudio “La epifanía del indio: ¿Una lectura fundadora?” compilado en *¡Soi indio! Estudios sobre la poesía de Efraín Miranda* (2011).



que el mencionado prólogo ha tenido sobre la crítica, para demostrar la fragilidad de los argumentos de More al proponer la indianidad de Miranda. Sintetizando, los ejes sobre los que desarrolla su texto son los siguientes:

- a) More no explica cómo Miranda ha asumido la cultura india.
- b) Lo que pretende More es validar la obra a partir de una legitimación del ethos (en desmedro de la lexis) para insertarla en el canon.

Después de su análisis la principal conclusión a la que arriba Terán es que en la propuesta de Miranda hay contradicciones, básicamente debido al uso del castellano y el público al cual este libro estaría dirigido.

El análisis de Terán resulta interesante en la medida en que se ocupa de un paratexto que la crítica no ha tomado en cuenta en sus acercamientos a la obra de Miranda y en la medida en que nos muestra la peculiar visión que More tiene de *Chozo*. Sí, efectivamente, es notoria la fragilidad de los argumentos de More. Pero, para ser más justos, creemos que en el análisis textual que Terán elabora del prólogo no debió perder de vista el lugar geopolítico donde se sitúa y desde el cual enuncia More ¿Cuán revisadas y reflexionadas tendría, allá por los 70, categorías como indio, indígena o indigenismo? ¿Cuánto las ideas de lo canónico y el tema de la identidad? Si bien la función de un paratexto es orientar al lector en la construcción del sentido de la obra, cosa que More hace con eficacia, no se debe perder de vista la información de quien enuncia. Desde nuestro punto de vista, en el prólogo, se manifiesta la visión que un hombre de filiación indigenista tiene de una obra que, percibe, ha dejado de serlo, y que no cuenta entre sus manos con herramientas teóricas o hermenéuticas para explicar su complejidad.

Otro aspecto que señala Terán es que la defensa de la indianidad de la obra de Miranda ha tenido, hasta ahora, como apoyo principal, el conocimiento que este autor muestra del mundo andino, que a nivel del discurso se explicita en la construcción (yo diría “legitimación”) del ethos y en la presencia de elementos que dan cuenta del imaginario andino así como la continua alusión a su problemática social. La observación de Terán es importante porque pone en evidencia el descuido de la crítica, en los acercamientos realizados, respecto de otros aspectos de la obra del vate puneño, como los niveles enunciativos y la estructura de la obra, por ejemplo.

En la línea de Terán se hallan, como lo señalamos antes, Dorian Espezúa, Edmundo De la Sota Díaz y, en menor medida, José Luis Ayala Olazábal. La posición asumida por estos investigadores, tal como lo afirma Terán (2011), se formula en el caso de los tres primeros “desde el aparato epistémico posmoderno” desde cuya perspectiva, en *Choza* “nunca fue el indio el que habló, sino en el mejor de los casos un mestizo” (140).

Dorian Espezúa, cuyas afirmaciones han contribuido a esclarecer nuestra propia visión de la poesía de Miranda, propone, en los primeros textos que publica sobre *Choza*, una lectura renovada del indigenismo partiendo del enfoque del psicoanálisis lacaniano. A través del análisis de uno de los poemas (EE) de Miranda, el autor intenta responder a dos preguntas: “¿Es Efraín Miranda un poeta indio? ¿En su discurso se puede rastrear la cosmovisión indígena?”. El análisis planteado gira en torno a la demanda de reconocimiento que el sujeto 1, identificado como indio y sujeto del enunciado hace al sujeto 2, el Otro occidental. Según afirma el autor, el sujeto 1 “no tiene la capacidad, el poder o autoridad para designarse así mismo” sino que necesita del Otro para su reconocimiento. Tampoco tiene poder para dotar de identidad al otro no indio. El análisis le

permite al autor afirmar que Miranda es indigenista, básicamente debido a su concepción de las relaciones entre el indio y el Otro occidental que se muestran en el mencionado poema: “la dualidad opositiva en el indigenismo es, generalmente, radical” (128) y también debido a la idea de que la demanda de reconocimiento no es propia de discursos que si pueden ser llamados indios (cantos, relatos orales, *Autobiografía de Gregorio Condori Mamani*, etc.) que no buscan reconocimiento y que son simplemente indios. Respecto de las dos afirmaciones habría que observar que para responder a preguntas tan complejas como las que plantea Espezúa no podemos partir del análisis de un poema o de algunos versos tomados aisladamente, la obra de Miranda, por la complejidad de su propuesta requiere, desde nuestro punto de vista, una lectura integral.

Buena parte de las ideas esbozadas por Dorian Espezúa en el trabajo mencionado, serán retomadas aunque con mayor detenimiento y profundidad en el ensayo “*Choza: un nuevo estadio del indigenismo*” (2011) <sup>87</sup> en el que el autor parte de la pregunta de si en verdad esta obra superaría el paradigma indigenista o se trataría de un desarrollo superlativo de él. Sintetizando, una primera afirmación es que el sujeto enunciator del discurso en *Choza* se vale de toda una estrategia retorica que le permite al yo lirico asumir una voz indígena pero, “al mismo tiempo, revela la posición de un poeta no – indígena” (218). A través de la estrategia usada Miranda quiere “hacernos creer que el que escribe es un indio ‘puro’, ‘original’, ‘autentico’” (218), afirma Espezúa. Pero ¿Por qué Miranda asume una voz india? Según asevera, es la crítica institucional la que ha afirmado que Miranda es indio no porque lo sea sino porque su poesía lo es, pero, afirma el estudioso, ¿Cómo podría hacerse esa separación? La pregunta lleva a Espezúa a reflexionar sobre aspectos de la poesía lírica y el

---

<sup>87</sup> Texto publicado en la compilación *¡Soi indio! Estudios sobre la poesía de Efraín Miranda*.

tema de la identidad y manteniendo todavía un enfoque lacaniano, señala que en la poesía de Miranda hay algo que revela “a un poeta cuya identidad es sumamente dependiente del otro y del Otro” (222)<sup>88</sup>. Afirma que las marcas textuales revelan una identidad difusa, fragmentada, que requiere del otro para construir su identidad como indio y cita como ejemplo el poema MCH.

Al respecto, y adelantando algunas ideas, podemos decir que este poema muestra, efectivamente, a un sujeto con conflictos internos, pero si revisamos bien, no se trata del hablante lírico sino de uno de los personajes<sup>89</sup> que pueblan *Choza*: un maestro rural, probablemente, en este caso sí, un mestizo, que se debate en asumir o no una posición política mas no identitaria. Se trata de un maestro que está regresando a la comunidad después de haber visto “algunas concentraciones políticas/ que lo han sacudido” y a partir de ello conflictúa su pertenencia a una clase social: “combate contra sus clases sociales internas/ librando batallas en territorios ideológicos”. No se trata propiamente de un conflicto identitario del personaje, menos del hablante lírico. No hay que olvidar, por otro lado, la ubicación que el poema tiene en el sentido global de la obra, asunto del que nos ocuparemos más adelante. No hay pues una identidad difusa ni fragmentada en las marcas textuales del mencionado poema.

Por otro lado, retomando ideas de sus escritos anteriores, Espezúa afirma que en el libro de Miranda al plantearse una separación radical del nosotros indígena respecto del ellos occidental, se estaría evidenciando un racismo al revés en la medida en que se propone la separación de componentes culturales que conforman nuestra heterogeneidad aunque con la

---

<sup>88</sup> Entendemos que Espezúa se refiere al otro andino y al otro occidental en tanto considera a Miranda como “poeta *misti* blanco” (222).

<sup>89</sup> De las diferencias y configuración de las instancias enunciativas nos ocuparemos, de manera más amplia, en el capítulo III.

intención de rescatar la matriz cultural, en definitiva, el autor sostiene que: “No obstante hay un tratamiento indirecto respecto de los procesos socio-culturales que se han dado especialmente en la segunda mitad del siglo XX o un punto de vista que corresponde a la visión de los vencidos que acumularon un resentimiento evidenciado en el racismo al revés que obviamente obedece a un proyecto político y cultural no oficial” (227). Aunque Espezúa aclara que en *Chozo* no hay una posición fundamentalista en el hecho de proponer un retorno al pasado, sin embargo, líneas más abajo, señala que el proyecto que subyace en *Chozo* es la resistencia cultural que no debe disolverse en transculturación ni hibridez o alienación y la única manera de lograrlo parece ser el fundamentalismo y el rescate de lo que nos hace diferentes (230). Finalmente llega a la conclusión de que Miranda es un indigenista que se siente muy identificado con lo indígena y por lo tanto no se puede hablar de una identidad india.

Las ideas de Espezúa permiten tomar conciencia de la complejidad de la obra de Miranda y los problemas que la crítica ha tenido para acercarse a ella. En ese sentido, creemos pertinente plantear una agenda que nos permitirá aclarar algunos aspectos relacionados a la obra y a la polémica en cuestión.

1. Un primer problema que percibimos es que los estudios de *Chozo* no han enmarcado el libro ni en el propio proceso poético de Miranda, ni en el contexto poético en el que surgió<sup>90</sup>.

En cuanto a lo primero, y tal como lo hemos propuesto, creemos que se hace necesaria una relectura del libro novel de Miranda en la medida en que permitirá

---

<sup>90</sup> Es cierto que Chino – Choque revisan *Muerte cercana*, *Chozo* y *Vida* pero no se logra dar cuenta de la complejidad del proceso creador de Miranda.

entender mejor las relaciones existentes entre una y otra obra y también entre un momento vital y otro del autor, con ello podremos comenzar a desterrar la idea de que el ethos andino recién “aparece” con *Choza*. La crítica, ya lo dijimos, ha señalado innumerables veces la ruptura que representa *Choza* en relación al libro que lo antecede: *Muerte Cercana*. Sin embargo, hemos visto que tal abismo no existe. Por otro lado, sería bueno analizar de qué manera, *Choza* establece vínculos con sus obras posteriores: *Vida y Padre Sol*.

En cuanto a lo segundo, cómo la obra de Miranda se inserta en los contextos poéticos en los que surge, es un tema al que se le ha dado poca atención. Normalmente, atendiendo a una cuestión cronológica y a la fecha de publicación de su primer libro, se le inscribe como parte de la “Generación del 50” olvidando su singularidad y olvidando que su obra de madurez (de *Choza* para adelante) aparece décadas después. Estas imprecisiones son las que han impedido ver claramente los aportes y el verdadero carácter renovador de su propuesta.

2. Los acercamientos a la obra de Miranda se han centrado, en la mayoría de los casos, en aspectos aislados del libro<sup>91</sup> y atendiendo preferentemente a cuestiones vinculadas al discurso del hablante lírico. Desde nuestro punto de vista y en primer lugar, se hace necesario dar cuenta del planteamiento de *Choza* de manera más orgánica y articulada. En ese sentido, en primera instancia, nos parece pertinente la propuesta de Raúl Bueno (1985), quien considera necesario entender un libro de poesía como un conjunto orgánico “cuyo ordenamiento obedece a una voluntad constructiva plasmada” (110). Catalogar, etiquetar, adjetivar una obra a partir de la

---

<sup>91</sup> Salvo el estudio del mismo Dorian Espezúa que aparece en la compilación *¡Soi indio!* (2011).

percepción de uno o dos rasgos aislados puede llevar a conclusiones un tanto apresuradas.

3. No se ha logrado diferenciar (salvo en el estudio de Edmundo de la Sota<sup>92</sup> y menos analizar (en ninguno de los grupos involucrados en la polémica), de manera clara, las instancias enunciativas presentes en *Chozo* y ello ha dado lugar a visiones distorsionadas de los sujetos (reales o ficticios) implicados en la polémica. No hay que olvidar como dice Mignolo que: “el lector debe estar siempre atento a la enunciación que enuncia, a la mano que dibuja la mano” (2009: 166). Se requiere entonces, en primer lugar, la delimitación y análisis de las instancias enunciativas en tanto principios organizadores del sentido del discurso, de la construcción de la subjetividad y, en consecuencia, de los principios estructurales que rigen la obra de Miranda. Al analizar *Chozo*, los estudiosos se han referido indistintamente, sin hacer mayores precisiones, al autor real (Miranda), al autor textual o hablante básico y al locutor o hablante lírico: la indeterminación ha sido una constante que no ha permitido percibir, por ejemplo, la importancia del rol que desempeña el autor textual en la determinación de las estrategias y herramientas compositivas que son el fundamento del plano discursivo y que permiten una interpretación más orgánica de la obra. Sin entender el planteamiento que en su nivel realiza el autor textual, y sin entender la configuración de las instancias enunciativas no es posible comprender el alcance ni la profundidad de la propuesta de este poeta. De manera que junto a la pregunta de si Miranda es o no es indio habría que formular nuevas interrogantes ¿son indios o no, el autor textual y el hablante lírico? Edmundo de la

---

<sup>92</sup> “Una identidad antitética: interpretación de los títulos de *Chozo* de Efraín Miranda”. Texto publicado en la compilación *¡Soy indio! Estudios sobre la poesía de Efraín Miranda*.

Sota (2011) es quien trata de responder a ello llegando a la conclusión de que “el locutor personaje quiere que lo identifiquemos como indio” mientras que el autor textual “no da ninguna señal de querer ser identificado como indio” (202) de ahí, afirma, “la falta de coherencia en la búsqueda de elaborar una ‘voz india’ (200)”.

Lo que nosotros percibimos es que el tema de la identidad en *Choz* es complejo, en principio porque como sostiene Estermann (2006) el concepto de identidad no funciona en el ande: “El ser humano andino entonces ‘define’ su identidad (otro concepto occidental muy cargado) en y a través de relaciones; es, en sí mismo, una chakana, un puente o un ‘nudo’ de múltiples conexiones y relaciones” (219) de modo que, atendiendo a la relacionalidad mencionada por Estermann, si nos interesa realizar un abordaje de este tipo, habría que hacerlo tomando en cuenta los vínculos entre las instancias enunciativas presentes en el texto.

4. Precisamente, el tema de la identidad en *Choz*, ha sido recurrente entre los estudiosos quienes lo han problematizado en relación al uso del castellano. Se afirma que hay una contradicción entre el tema del conflicto lingüístico y la practica escrituraria de Miranda (Espezúa 2011) ya que por un lado se acusa<sup>93</sup> a los indios de no usar su lengua y de estar en proceso paulatino de castellanización (poemas MH, MF, MD, ME), sin embargo el poeta se expresa en castellano “¿no debería un poeta indio expresarse también en una lengua india? (225)”<sup>94</sup>. Espezúa, por ejemplo,

---

<sup>93</sup> No existe en *Choz* la intención de inculpar al indio por el uso del castellano. Los poemas citados como ejemplo de ello lo que hacen es poner al descubierto, y sin ambages, la imposición del castellano, la escritura y la episteme occidental.

<sup>94</sup> No es que Espezúa niegue que un poeta indio pueda expresarse en castellano, no. Desde su punto de vista esto es posible en dos circunstancias:



señala que curiosamente la lengua materna y poética de este yo lírico indio es el castellano, que su discurso se dirige a los hispanohablantes y no a los indios que ni siquiera podrán leerlo. Esto responde, argumenta, a que Miranda considera posible expresar en español una cosmovisión india cosa que para este estudioso es harto discutible porque quien lo haga tiene que demostrar su competencia en las dos o tres lenguas involucradas. Ideas similares encontramos en el texto de Terán y de la Sota (aunque este último no se detiene mucho en el tema).

Una de las cosas que podemos decir frente a estas opiniones es que se ha olvidado la relevancia y el peso que, junto al castellano y la escritura tienen la dimensión oral y simbólica en el libro de Miranda y al parecer, también hay un desconocimiento del itinerario vital del poeta. No hay contradicción alguna, como lo veremos más adelante.

Estos son los aspectos que, desde nuestro punto de vista, deben tomarse en cuenta para un mejor acercamiento a la obra del poeta puneño. Hasta aquí, lo que vemos es que los cuestionamientos a la indianidad de Miranda y de su poética pueden ser válidos en la medida en que los análisis que han defendido esta postura han enfatizado preferentemente cuestiones temáticas y de contenido (lo que no quiere decir que no se hayan hecho acercamientos valiosos desde esta perspectiva), pero, por otro lado, habría que señalar que el cuestionamiento se ha realizado partiendo, como el mismo Terán apunta, desde un enfoque epistemológico posmoderno. Entonces, la pregunta que surge es si esta perspectiva hermenéutica será la pertinente para abordar un libro tan complejo como *Choza*, en cuya

- 
1. Cuando el poeta indio usa la lengua dominante para reafirmar una identidad originaria que promueve la separación de lo nativo y lo foráneo (original).
  2. Cuando el poeta indio se asume como indio transculturado y se identifica como indio sin saber qué es ser indio (impostura).

organización y discurso hallamos el predominio de una sensibilidad no occidental. Creemos que la presencia de elementos claramente provenientes de la cultura andina, ya es argumento suficiente para pensar en un enfoque más abierto, interdisciplinario, en una óptica plurimetodológica (Fernández Cózman 2008) donde “entren en correlación – a la manera de un diálogo platónico – la antropología, la historia y la crítica literaria. Todo ello al servicio del esclarecimiento del sentido del texto” (16).

Aunque sintetizando algunas ideas hemos tratado de dar cuenta de los aspectos más saltantes de la polémica en cuestión y hemos tratado de esbozar algunas respuestas y propuestas a las que nos dedicaremos con más detenimiento en el desarrollo de los capítulos que siguen. Frente a las perspectivas esbozadas, nosotros entendemos que *Choza* es un libro que supera la polémica puesto que se trata de una obra elaborada por un sujeto intersticial (migrante, en términos de Cornejo Polar) que propone un discurso decolonial a partir de una serie de elementos y estrategias en los que predominan aquellos provenientes de la cultura andina. Por ello, y para cerrar con el tema de la polémica, creemos que se hace pertinente aclarar algunas ideas vertidas sobre el supuesto indigenismo de Miranda y su obra.

## **2.6 Aclaraciones al supuesto indigenismo de *Choza***

Mucho se ha dicho y escrito sobre el indigenismo y, por ello mismo no es nuestra intención detenernos en su análisis. Lo que nos interesa es abordar algunos aspectos puntuales que nos ayudarán a esclarecer por qué sostenemos que Miranda y su obra no son indigenistas.

Un sinnúmero de estudiosos que se han ocupado del indigenismo han señalado, una y otra vez, la complejidad de este movimiento que radicaría, en principio, en el hecho de que no se puede hablar de un solo indigenismo. En ese sentido, las propuestas de sistematización son diversas. Un esquema general aplicado más bien a Latinoamérica, lo esboza, por ejemplo, Catherine Saintoul (1988) quien determina un primer momento en el que se marca distancia del Romanticismo y se le reconoce existencia al indio, una existencia que debe ser defendida; un segundo momento marcado por la presencia de José Carlos Mariátegui quien propone una visión política y social del problema indígena; sigue un tercer momento, que muchos consideran de madurez en el que se encuentra Ciro Alegría y en el que hay un rescate de los valores culturales del indio; un cuarto momento considerado el final en el que José María Arguedas cambia la visión del indio.

Otra sistematización es la que propone Tomás Escajadillo (1994) quien, al referirse al indigenismo narrativo, señala una diferencia entre indianismo e indigenismo y establece dos fases en el desarrollo de este último: el indigenismo ortodoxo y el neo-indigenismo.

Por otro lado, Mirko Lauer (1997), propone la distinción entre indigenismo político y literario en la medida en que es difícil hablar a secas de un “movimiento indigenista”: “La expresión ‘*movimiento indigenista*’ ha sido utilizada para referirse a todo lo que tuviera que ver con el tema de lo autóctono andino y ha incluido al agitador radical y al artista amable, al reformador social y al pedagogo redentor. La fusión y la confusión – que todavía hoy son la norma en el tratamiento del tema- son comprensibles” (13). El comentario de Lauer está fundamentado en la idea de que por lo menos debe quedar claro qué similitudes y diferencias se pueden establecer entre el indigenismo como movimiento social y político (con todas sus variadas facetas) y lo que él llama indigenismo-2, es decir y en sus términos

el “movimiento cultural –creativo” cuyo desarrollo ubica entre 1919 y mediados de la década el 40. Cabe reparar en el hecho de que su referente es el primer indigenismo, el ortodoxo, y no los otros momentos del indigenismo. Su afirmación se complejiza cuando nos ponemos a pensar hasta qué punto realmente es posible separar el indigenismo político del literario, como dice Saintoul:

A pesar de que el indigenismo literario se apoye en el realismo socialista y el político antropológico en el culturalismo norteamericano (...) no siempre resulta fácil separarlos, puesto que el escritor suele ser también un militante, y además de publicar novelas y cuentos pronuncia discursos, redacta notas periodísticas, opúsculos y hasta ensayos (...). Se trata en el fondo de un mismo movimiento ideológico que cristaliza en textos literarios, científicos, periodísticos y políticos (53).

Estos son algunos aspectos que muestran la complejidad del tema, de modo que si asumimos que Miranda es indigenista habría que precisar primero en qué términos lo es. En ese sentido creemos pertinente revisar aquellas condiciones que permitirían definir una obra como indigenista propuestas por Tomás Escajadillo y Antonio Cornejo Polar. El primero señala como rasgos característicos (1994): sentimiento de reivindicación social, superación de ciertos lastres del pasado (visión romántica del mundo andino) y suficiente proximidad al mundo andino. Para Cornejo Polar, la exterioridad de todas las instancias de su producción, define la esencia del indigenismo. Esa exterioridad hace que “la revelación del mundo indígena se proces[e] mediante formas adscritas al sistema literario de Occidente” (s.f. 23), de modo que en su planteamiento central el indigenismo sería una clara muestra de nuestra heterogeneidad cultural en la medida en que refleja las tensiones de dos sistemas culturales claramente diferenciados: “dos universos socioculturales distintos y opuestos, uno de los cuales es el indígena (al que corresponde la instancia referencial), mientras que

el otro (del que dependen las instancias productivas, textuales y de recepción) está situado en el sector más moderno y occidentalizado de la sociedad peruana”.

Cabe tomar en cuenta, además, otros presupuestos de base, fundamentales, que sostienen al indigenismo y que la crítica más contemporánea ha podido vislumbrar. Uno de ellos corresponde a un lineamiento de base del indigenismo: la integración del indígena en el seno de la nación. El mismo Lauer en repetidas ocasiones, aunque con una valoración positiva, pone de relieve este aspecto: “El propósito declarado del indigenismo -2 –creo que sincero- fue acercarse –a y rescatar para lo nacional un espacio cultural postergado: hacer justicia cultural, remediar el olvido, proponer una nueva definición de lo nacional” (1997: 16). Esa necesidad de construir lo nacional fue un sentimiento general que podemos rastrear en los ensayos que comienzan a surgir a nivel latinoamericano durante el siglo XIX y está emparentado con los procesos de emancipación, el deseo de alcanzar la autonomía y definir los espacios sociales así como con el afán de crear imaginarios capaces de sostener y cohesionar las naciones latinoamericanas. Pero ¿qué hay en realidad detrás de la idea de nación? Lejos de ser una “esencia” (Guerra 2003) es más bien una manera de los grupos dominantes de concebir la colectividad, un modo de existir dentro de su organización social que conciben como la única válida.

La crítica literaria latinoamericana más abierta al trabajo interdisciplinario, se ha ocupado ya de reflexionar sobre la relación entre las ideas de nacionalidad, territorio, escritura, y cómo en determinados discursos a través de los llamados “modos de visualidad”<sup>95</sup> se ha dado aliento a través de elementos diversos como los geosímbolos (que

---

<sup>95</sup> Los modos de visualidad, como explica Martha Penhos, son mecanismos que incluyen elementos históricos y culturales intervinientes en el acto de ver, seleccionar y recortar. ( 2005:15)

remiten a una identidad armónica) o la capacidad mitopoiética<sup>96</sup>, a la generación de determinados tópicos discursivos que contribuyen a la unión comunitaria y, a través de los cuales, en palabras de Pérez Viejo (2003), se territorializa la historia o, dicho de otro modo, se configura la imagen de nación. Esta imagen se encuentra emparentada a conceptos como los de Archivo (la construcción de historiografías nacionales) e identidad (los sistemas celebratorios que remiten a una nacionalidad excluyente) detrás de los cuales subyace un criterio homogeneizador. De modo que la integración del indio a la nación (entiéndase sociedad dominante) persigue la uniformización ideológica y cultural que se aleja de lo plural y diverso, que quizá los indigenistas no supieron, no pudieron o no quisieron ver<sup>97</sup>.

Precisamente refiriéndose al surgimiento del Estado-nación en América Latina, Mónica Quijada (2000) añade cinco ejes en la construcción de esa homogeneidad: la educación universal, la uniformización lingüística, la unificación de la memoria histórica, la expansión de las prácticas asociativas y la consolidación del sistema electoral. Ejes a través de los cuales se propició esta homogeneidad que, sobre todo en las primeras décadas del siglo XX, parecía ser algo natural. Es recién hacia la segunda mitad de ese siglo, a partir de la reflexión sobre la complejidad de nuestra percepción y la peculiar vivencia del tiempo de las culturas latinoamericanas, que más bien tiene que ver con la simultaneidad y no con la idea lineal del progreso, que las percepciones homogeneizadoras comenzaron a ser cuestionadas, es decir, comenzaron a abrirse dudas consistentes sobre cuán posible era alcanzar la armonía en el diseño simbólico de las nacionalidades.

---

<sup>96</sup> Entendida como la capacidad para generar colectivamente mitos que posibilitan la cohesión entre los integrantes de una comunidad.

<sup>97</sup> Sobre este punto hay también posiciones diversas. J.L. Herbert se señala por ejemplo que el indigenismo no es más que una fase particular de colonialismo en la que el colonizador perdiendo su buena conciencia ya no es abiertamente racista o paternalista sino que adopta una posición aparentemente igualitaria y generosa (Saintoul 177-178).

Puesto que la idea de nación responde al proyecto liberal, se encuentra en estrecho vínculo con la modernidad, por ello, en nuestro país el cambio de paradigma al que alude Degregori<sup>98</sup> implicaba no solo revalorar el pasado incaico sino contribuir a que las poblaciones indígenas se aculturen y accedan al modelo de modernidad impulsado por los grupos nacionalistas, se trataba, como por otro lado afirma Lauer, de entender la modernidad “como difundida fe en que es posible, e incluso deseable para los intereses dominantes, hacer rápidamente ciudadanos a los campesinos andinos que estaban esperando al final de las carreteras de la conscripción vial” (19). Como dice Saintoul, lo que uno se pregunta cuando reflexiona sobre ello es cómo se pensaba realizar esa tarea, cómo se pensaba integrar al indio a esa modernidad sin ir en desmedro de su cultura, sin reparar mínimamente en sus necesidades reales y concretas (no las asumidas por occidente).

El cambio de paradigma que se ha dado en la crítica latinoamericana, hace algunas décadas, se evidencia en el interés por evaluar la memoria histórica y el cuestionamiento de una versión unívoca de ella. Esto mismo, el cambio de paradigma, pero anticipadamente y en el ámbito de la poesía, es lo que plantea Miranda en *Chozo* al cuestionar la imposición homogeneizadora. Las instancias discursivas presentes en el libro se niegan a aceptar estos criterios homogeneizadores y los cuestionan febrilmente. El rechazo a las instituciones occidentales y sus modos de visualidad así como a los geosímbolos y a la noción de mestizaje, dan cuenta de ello. Lo que demandan las instancias discursivas en *Chozo* es el reconocimiento de la diferencia cultural, el derecho a concebir el mundo, la historia, la existencia, la creación misma, desde su imaginario y no desde patrones occidentales.

---

<sup>98</sup> Ver acápite 2.3.

Por otro lado, estas ideas de nación, historia, identidad, modernidad, se manifestaron en el hecho de querer crear “un ‘hombre nuevo’, racialmente mestizo, culturalmente nacionalista y políticamente ciudadano” puesto que el indio era visto como personificación de la premodernidad (Degregori 10 - 11). De modo que en el proyecto indigenista, entendido de manera general, hay un afán implícito por construir un “nosotros homogéneo: el mestizo” (Degregori 22).

Es cierto que sobre este tema en el seno del indigenismo se levantaron diversos puntos de vista, incluso contradictorios. Basta recordar las divergencias suscitadas, en algún momento<sup>99</sup>, entre Luis E. Valcárcel y José María Arguedas. La idea de que el indigenismo rechaza el mestizaje se remonta, al parecer, a la obra de Valcárcel: *Tempestad en los andes*, en la que efectivamente hay varios pasajes en los que el autor se muestra bastante crítico cuando afirma por ejemplo que el mestizo es apenas un elemento borroso de la clase media. O cuando los cataloga como “desertores de la comunidad, desarraigados del terruño”. Pero ¿qué es lo que realmente critica Valcárcel? Desde nuestro punto de vista, su crítica apunta a una actitud, la de la negación de la propia cultura, la ambigüedad que se resuelve en aculturación.

El rechazo al que aludimos en el párrafo anterior también encuentra sustento en la oposición, que se plantea en aras de la reivindicación del indio, en las obras más representativas del indigenismo, entre el indio y el oligarca cuya “occidentalización” solo es relevante, en la medida que se ha convertido (nuevamente una actitud) en un instrumento de opresión en medio de la preocupación central que es la tenencia de la tierra. Estas

---

<sup>99</sup> Hay que recordar que ambos intelectuales modificaron con el paso del tiempo su punto de vista. El primero muestra en sus inicios un rechazo tajante al mestizaje, que luego se atenúa. Mientras el segundo, que ve positivamente el indigenismo y el mestizaje, va perfilando su visión para alejarse de ellos. Véase Escobar (1984) y Larrú (2010).



oposiciones podrían llevarnos a pensar, erróneamente, que en el seno del indigenismo hay un rechazo del mestizaje. No obstante estas lecturas, lo que ha quedado claro para los estudios literarios es que es precisamente la visión indigenista la que alienta y da forma a la idea de mestizaje, como dice Santouil:

(...) un mestizaje racial que se propone como panacea y también como definición de lo nacional o un aspecto que coadyuva sustancialmente en dicha definición. Es decir, no la pluralidad sustentada en diálogo, sino la unificación compulsiva, el avasallamiento que no vacila en sustentarse en un discurso racista (53).

Al proponer la categoría de sujeto migrante, en relación a la obra de Arguedas, Antonio Cornejo Polar también ha cuestionado las concepciones que se encuentran detrás de la idea de nación y mestizaje, como bien lo reseña Mazotti (2002): “El sujeto migrante andino suele moverse más bien en ambos mundos sin necesariamente fusionarlos. Resulta la contrapartida del mestizo concebido como desiderátum nacional, que amalgamaría las dos vertientes y por lo tanto forjaría una nación homogénea, a manera de solución dialéctica de las contradicciones profundizadas con la conquista. El migrante andino, por el contrario, es la prueba viviente y prolongada de la falta de integración de dos culturas” (47).

Es pues bajo los mismos presupuestos que el hablante lírico de *Choza* critica el mestizaje. Es precisamente la imposición de las ideas homogeneizadoras de nación y modernidad las que llevan al hablante lírico a marcar su diferencia, epistemológica, respecto de occidente a través de la separación radical del nosotros indígena respecto del ellos occidental (asunto que también halla explicación en las características del discurso oral presentes en *Choza* del que nos ocuparemos en el capítulo III) y, a partir del rechazo

del mestizaje, otro concepto homogeneizador, a través del cual como diría Cornejo Polar (1994 : 20) se trata de definir en bloque lo que somos: “una identidad coherente y uniforme, complaciente, desproblematizada (la ideología del mestizaje sería un buen ejemplo) que tiene que ver más con la metafísica que con la sociedad y la historia”.

Es contra este tipo de visiones que se levanta Miranda y se levantan las otras instancias enunciativas de *Chozo*, un ejemplo de ello lo hallamos en el poema MH:

Llega el día del idioma, y disertan sobre hispanidad;  
es el día de las Américas, y charlan sobre hispanidad;  
se conmemora el descubrimiento de América, y repiten el discurso.  
(...) Y, estos mismos de las raíces del amestizamiento,  
cuando llega el día del indio  
disertan desde perspectivas pseudohispánicas,  
pseudoeuropeas, pseudoafricanas, pseudoamericanas  
y crean un crean un indio mental, supuesto, irreconocible,  
incongruente, viviente pero vacío  
y, al extremo, de continuar el desmembramiento  
de Túpac Amaru II,  
y de desarticularlo,  
y de maldecir con oraciones y cruces  
los bultos conteniendo trozos de su cuerpo,  
y de seguir enterrándolos  
en fosas profundas,  
al fondo,  
adentro,  
al fin  
de los  
fines.

Estos versos nos permiten constatar que el mestizaje es entendido no como una inofensiva mezcla racial y cultural sino con las implicancias de la aculturación, la complacencia y la aceptación subalternizadora de la violencia. Lo que plantea *Chozo* no es pues un racismo al revés, sino la recuperación del nosotros diverso y diferente, no homogéneo. Por lo tanto, tampoco se trata del resentimiento de los vencidos, en principio,

porque ninguna de las tres instancias involucradas en el libro se conceptúa o conceptúa a quienes representa, bajo el signo de la derrota. No hay fundamentalismo (porque no se niega el derecho de los demás a ser lo que quieran ser) sino un cuestionamiento claro y directo a estas formas de colonización (cuestionamiento que, además, corre paralelamente a la disposición que el hablante lírico tiene para el diálogo con el otro occidental).

Otro aspecto, ya mencionado (abordado por Cornejo y mencionado por Escajadillo), tiene que ver con la exterioridad del punto de vista de los indigenistas, exterioridad que halla respuesta en la clase social a la que pertenecen los escritores: la clase media urbana, cuyo enfoque puso en evidencia el desconocimiento de la realidad andina y por ello mismo no llegó a articular una propuesta que reflejara bien los conflictos y tensiones productos de la opresión y el racismo (Lauer 24). Se trata siempre de la visión que el otro tiene del indio y que lo condena al silencio:

Al igual que en el indigenismo político, serán siempre los blancos los que hablan (o en este caso escriben) del indio o en nombre del indio, correspondiéndole a este el papel de convidado de piedra, de mero objeto de un discurso pretendidamente salvacionista. Todos los textos (...) llevan impresa de algún modo esta mirada exterior y deformante, exceptuando solo a José María Arguedas (Saintoul 51).

En *Chozo* no existe tal problema, la visión no es exterior, tanto el autor textual como el hablante lírico dada su condición indígena, enuncian, en todos los sentidos (artística, gnoseológica y epistemológicamente) desde el Ande. Esta es una diferencia fundamental que Miranda marca respecto de algunas de las instancias enunciativas presentes en la narrativa de Arguedas (también por la naturaleza misma del género que usa<sup>100</sup>). Mientras que en el primero normalmente se evidencia, en los distintos planos enunciativos, el

---

<sup>100</sup> Mientras que, observamos, hay una mayor cercanía entre la propuesta poética de ambos autores.

desarraigo planteado como conflicto cultural<sup>101</sup>, en la obra de Miranda, y en él mismo, tal conflicto no existe, solo hay una respuesta, simple y contundente: “soy indio”. Se dirá entonces que si Miranda no es indigenista cómo puede explicarse la presencia del castellano en su obra, más aún y tal como Escajadillo se pregunta al referirse a la obra de Arguedas ¿acaso el solo hecho de escribir correctamente el castellano “no lo separa inevitablemente de los propios indios”? Por ahora dejaremos abierta esta pregunta pues nos abocaremos a responderla más adelante.

En cuanto al concepto de neoindigenismo (cuyo uso instrumental es siempre tan vago y difuso) Escajadillo señala las siguientes características: la perspectiva del realismo mágico que permite dar cuenta de la dimensión mítica del mundo andino, un intenso lirismo, la ampliación, complejización y perfeccionamiento de las técnicas narrativas que deriva en un afán de experimentación y el crecimiento del espacio de la representación. Desde esta perspectiva, definitivamente la propuesta de Miranda no encaja dentro de él.

Entonces y resumiendo ¿Cómo se inserta *Chozo* en el panorama expuesto sucintamente? ¿De cuál de los indigenismos podríamos hablar a propósito de este libro? ¿Se podría decir que como indigenista Miranda defiende la idea de nación, modernidad y mestizaje? ¿Es el indio en la obra de Miranda un convidado de piedra?

Resulta difícil aceptar que haya una propuesta indigenista en esta obra pues hemos visto que la idea de fondo de este proyecto fue la de integrar al indio a la modernidad so pretexto de su “reivindicación” y ni Miranda, ni el autor textual, ni el hablante lírico de

---

<sup>101</sup> Este sentimiento es posible rastrearlo en distintos pasajes de la obra de Arguedas, Escajadillo cita como ejemplo un conocido fragmento de Warma kuyay: “ Se agarraron (los indios) de las manos y empezaron a bailar en ronda, con la música de Julio el charanguero. Se volteaban a ratos, para mirarme, y reían. *Yo me quedé fuera del círculo, avergonzado, vencido, para siempre*” (Escajadillo p123). Las cursivas, que corresponden a Escajadillo muestran de manera clara el conflicto identitario del personaje.

*Choza* pretenden abandonar esas formas conceptuadas por el indigenismo como “premodernas”<sup>102</sup>, más bien es desde ellas que construyen sus discursos y son estas formas las que defienden. Tampoco se puede decir que en la obra de Miranda haya un punto de vista exterior, no se puede decir que sea, usando el término de Saintoul, un “outsider” porque de lejos, los hechos corroboran un compromiso existencial profundo con el mundo andino, pero no solo eso, sino que las formas expresivas usadas están asentadas principalmente en la sensibilidad andina. Podríamos aplicar a la obra de Miranda lo que dice Gracia Morales Ortiz (2011:32) al referirse a la obra Arguedas: “Es esa voluntad de recrear ‘desde dentro’ el universo quechua lo que originará la necesidad de proponer una nomenclatura distinta para la filiación indigenista de su obra”. Entonces y como decía Arguedas (1950): “¿Por qué llamar indigenista a la literatura que nos muestra el alterado y brumoso rostro de nuestro pueblo y nuestro propio rostro, así atormentado? Bien se ve que no se trata solo del indio. Pero los clasificadores de la literatura y del arte caen frecuentemente en imperfecciones y desorientadoras conclusiones”.

Sin imaginar las posibles lecturas de su texto, Miranda elaboró una propuesta tempranamente intercultural (podría decirse que en *Choza* es visible el tránsito del paradigma indigenista al paradigma intercultural) que, en cierta medida, es también lo que reclama Arguedas y que en *Choza* se evidencia en algunos puntos concretos:

- a) El cuestionamiento y extrañeza del hablante lírico, a través del rechazo del mestizaje y las instituciones occidentales, de las ideas tendenciosas y

---

<sup>102</sup> Obviamente se está partiendo de una concepción occidental de la modernidad, que excluye o deja al margen modernidades que no se condicen con ella.

homogeneizadoras de nación, identidad, mestizaje, así como de una visión unívoca de la historia.

- b) El rechazo a la pretendida modernidad occidental a través de la defensa de lo que por mucho tiempo se ha considerado premoderno: los elementos andinos.

A través de estos aspectos centrales y perfectamente identificables la obra de Miranda no solo se sitúa en el campo literario a la vanguardia de las modernas preocupaciones sobre la obsolescencia de estas visiones homogeneizadoras sino que se propone como un discurso alternativo que contribuye a reforzar el carácter complejo, disímil, heterogéneo y disgregador del que hablaba Cornejo Polar. También, tempranamente, el libro de Miranda entabla, en el momento en el que aparece, un interesante diálogo con aquellos pensadores que están en la base de la propuesta decolonial como Arturo Roig o Leopoldo Zea que precisamente en esas décadas están reflexionando en torno a la existencia de una filosofía latinoamericana fundada en el reconocimiento de nuestra diversidad respecto de la visión homogeneizadora occidental y que plantean una visión más real de nuestra heterogeneidad cultural, lo que implica una apertura a otras racionalidades que por mucho tiempo han sido excluidas. De modo que visto con la perspectiva que da el tiempo y desde un enfoque más interdisciplinario podríamos afirmar que la propuesta de Miranda era una muestra y una respuesta a todo lo que comenzaba a debatirse no solo en el terreno literario sino en el campo social, filosófico y político peruano e incluso latinoamericano por aquellas décadas.

Sintetizando, la revisión del proceso poético que va *Muerte cercana* a *Choza* nos permite concluir que hay una relación de continuidad entre ambas obras y que desde su primer libro, la poética de Miranda muestra su singularidad respecto de los campos poéticos en los que aparece. Al ser un libro que muestra la crisis del sujeto frente a una

modernidad impuesta, *Muerte cercana* anuncia la aparición de *Choza*, obra que muestra un sujeto que ha logrado superar el momento de crisis y en la que toma forma una poética decolonizadora, que no puede ser catalogada de indigenista en tanto sus instancias enunciativas y los recursos presentes en ella, cuestionan los presupuestos centrales de este movimiento.

### **CAPÍTULO III**

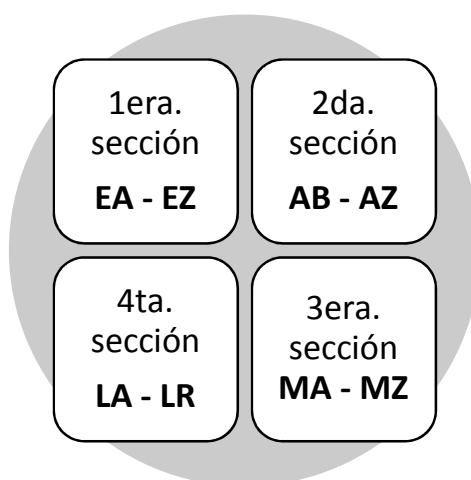
## SITUACIÓN ENUNCIATIVA EN *CHOZA*: DESDE LOS INTERSTICIOS A LA DECOLONIALIDAD

Al reflexionar sobre la crítica literaria latinoamericana Mignolo plantea la idea del conocimiento en situación o “geopolítica del conocimiento” (Mignolo 2001;2005;2007) que, como se explicó en la introducción, parte de un cuestionamiento a las pretensiones universalistas del saber y defiende la ruptura epistémica del saber hegemónico impuesto por occidente en la medida en que a partir de la importancia que se le concede al *locus* enunciativo se validan los discursos otros, aquellos marginados por los sistemas de poder occidental, el cual siempre ha considerado que “lo importante es *aquello que y sobre lo que se piensa y no desde dónde y a partir de dónde se piensa*” (Mignolo 2005: 42. El énfasis es del autor).

Sobre la base de esta reflexión nos interesa proponer que el conocimiento en situación o geopolítica del conocimiento es uno de los ejes del planteamiento global de *Choza* en la medida en que los sujetos dicentes presentes en la obra se expresan desde espacios conflictivos de enunciación (Mignolo 1995: 9) desde los cuales negocian la presencia y vigencia de su cultura y en los cuales se hallan recursos provenientes de ámbitos culturales diferenciados (oralidad / escritura). Precisamente, lo primero que hay que entender en el caso de *Choza*, es que su *locus* de enunciación es el ámbito andino, pero no solo eso: es una obra que se construye desde la oralidad: no se trata de un texto que rescate el componente oral, sino más bien de una obra que desde la oralidad usa la escritura.



Para que esto pueda ser entendido es que, en primera instancia, en este capítulo, partimos de la consideración del libro como una estructura de actos globales o macroestructura pragmática tal como la entiende Van Dijk (1998)<sup>103</sup>, es decir, un todo (que en este caso funciona como una performance ritual) que contiene otros actos de habla, que vendrían a ser los poemas cuya organización responde a una estructura cuatripartita. Así, en *Choza* es posible distinguir cuatro secciones establecidas a partir de los títulos de los poemas:



Se trata de una secuencia compleja de actos de habla cuyo *locus* enunciativo se origina en el espacio-tiempo andino desde el que se dice y se piensa. En ese sentido, la semiosis decolonizadora que propone Miranda encuentra fundamento en la configuración de las instancias enunciativas que responden a este “*locus*” andino. Es a través de la construcción de estas subjetividades que se da inicio a un cuestionamiento de las formas

<sup>103</sup> Este autor señala que así como hay clases de información semántica compleja también hay acciones complejas constituidas por secuencias de actos de habla, de modo que se requiere considerar la existencia de actos globales que él denomina “macroestructuras pragmáticas”.

coloniales imperantes, la visión universalista del saber y los paradigmas estéticos occidentales y, puesto que la poesía no responde solo a cuestiones formales o estéticas sino también a concepciones, e ideas que necesitan localizarse, en la obra se revela, además, una toma de posición política y ética<sup>104</sup>.

### **3.1 El *locus* enunciativo: construcción del sentido y de la subjetividad**

Atendiendo a lo expuesto nos interesa establecer que para el acercamiento que haremos a las instancias enunciativas presentes en *Chozo* nos apoyaremos en lo que, en el marco general de la pragmática, se entiende por intercambio comunicativo. Ello nos llevará a revisar también las intenciones que guían a cada instancia enunciativa en la construcción de su señal<sup>105</sup> y cómo a través de ella se pretende producir un efecto en los interlocutores, cómo se pretende “alterar sus contenidos de conciencia o, como dice la teoría de la relevancia, alterar su entorno cognitivo” (Luján Atienza 2005: 89).

Demás está decir que son múltiples los estudios que se vienen elaborando desde la pragmática lingüística y el análisis del discurso sobre la enunciación literaria y, son también múltiples, y a veces divergentes, las distinciones y clasificaciones que se han elaborado sobre las instancias enunciativas. Dada la complejidad que en este plano presenta *Chozo* hemos optado por partir de las reflexiones, precisiones y consideraciones de Ángel

---

<sup>104</sup> Tal como lo percibe Dorian Espezúa (2011) para el caso de Miranda.

<sup>105</sup> Partiendo del modelo comunicativo planteado por Umberto Eco en el *Tratado de semiótica general*, Luján Atienza (2005) define la señal como “un elemento físico, de carácter perceptible que sirve como soporte material de lo que se quiere comunicar”(86) puede entenderse como el significante en términos de Saussure.

Luján Atienza (2005) sobre lo que denomina el “polo de la emisión” y el “polo de la recepción”<sup>106</sup>.

Luján considera como parte constitutiva del primer polo al autor real y al locutor; sostiene que el yo presente en el poema, en otras palabras, el hablante lírico o locutor, no es ni deja de ser quien escribe, es decir, el autor real. Al plantear esta idea no propone que haya que identificar al yo, presente en los poemas, con el poeta: “lo real es la enunciación” (152), sino que no hay que perder de vista las construcciones figurativas que elabora el autor de sí mismo a través de la enunciación. Por otro lado, Luján muestra sus reticencias con la categoría de “autor implícito” en la medida en que este en su formulación tradicional “no es del todo responsable de la imagen que de él aparece en el texto” (150) por ello atribuye al autor real la organización de la obra y, al referirse al locutor prefiere hablar de “desdoblamientos” y “figuras” que proyecta el autor en su texto.

Esta configuración dual del polo de la emisión que propone Luján, al no considerar una tercera instancia enunciativa, sitúa al emisor (autor real) y a la fuente o hablante lírico en una relación más cercana. En ese sentido se aproxima más a la sensibilidad y a los modos comunicativos que hallamos en *Chozas* situación que, no perderemos de vista al momento de analizar los poemas; sin embargo, creemos necesario, para este capítulo en especial, recurrir a la distinción que propone Fernández Cózman (2001:173) entre el autor real (el sujeto empírico), el autor textual (autor implícito o “segundo yo” que es, desde la perspectiva de Wayne Booth, la versión textual del autor) y lo que llama, locutor personaje (yo poético, hablante lírico responsable de la enunciación) atendiendo a una razón

---

<sup>106</sup> Luján usa estas expresiones para dar cuenta de las complejidades que se esconden detrás del hecho de la emisión y de la recepción de un enunciado.

primordial: la visible presencia que en *Chozza* tiene el autor textual. Este deslinda del hablante lírico, en tanto este es un ente que se ubica en el plano del discurso propiamente dicho, y deslinda del autor real a partir de la alusión, a través de los títulos de los poemas, a las iniciales de su nombre; al hacerlo, marca distancia respecto de él y se configura como una instancia diferente. Además, la categoría “autor textual” nos permitirá aclarar aspectos de la organización enunciativa de *Chozza* así como algunas ideas surgidas a propósito de la polémica mencionada.

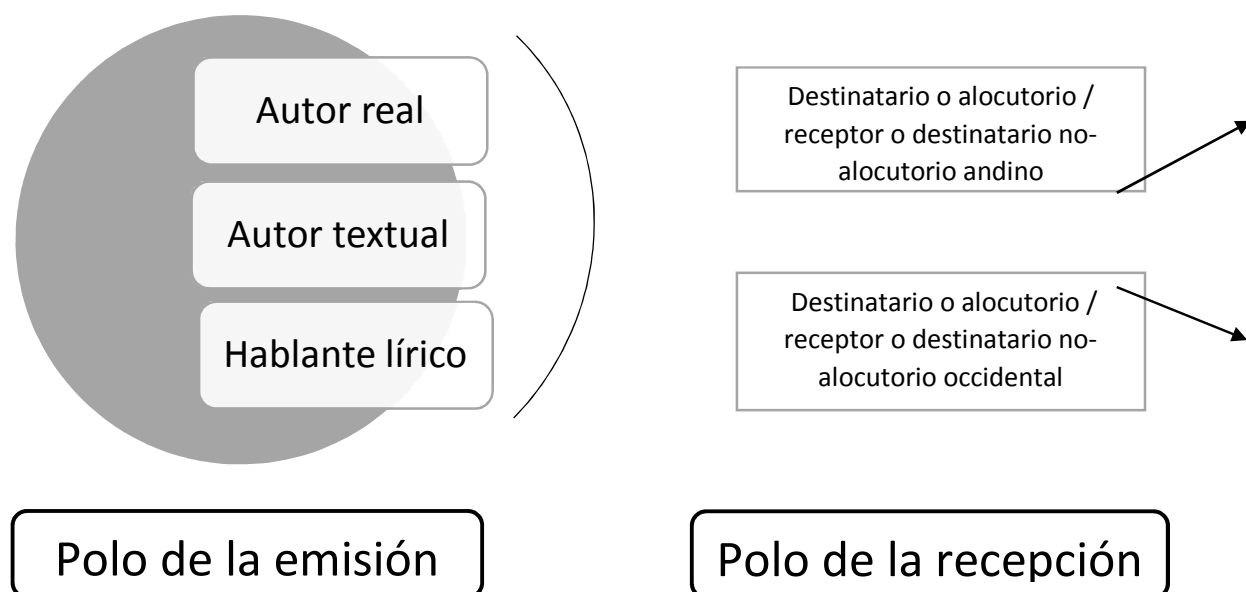
En este trabajo entendemos al autor textual en el sentido que le atribuye Booth “[el autor implícito] es el guardián de los valores de la obra, el que cuida de que ésta sea un pronunciamiento definido sobre la realidad, y no una simple objetividad cuyo sentido está a la libre disposición del lector”<sup>107</sup>. Para enriquecer nuestro análisis y respondiendo siempre a la complejidad enunciativa de la obra de Miranda también recurriremos de manera un tanto libre a las distinciones que Oswald Ducrot y Dominique Maingueneau establecen al ocuparse de los problemas de la enunciación lingüística, en nuestro caso aplicado al plano discursivo.

A partir de las consideraciones explicadas debemos señalar que en tanto la configuración de las instancias que pertenecen al polo de la emisión se realiza en su acto comunicativo, una primera cuestión que debemos establecer es que el intercambio comunicativo se da en los mismos términos en los tres niveles planteados por Fernández Cózman, que nosotros abordamos desde el enfoque pragmático de Luján Atienza. De modo que las relaciones son simétricas tanto en el caso de la relación autor o emisor / destinatario

---

<sup>107</sup> García Landa, José Ángel. (1998: 398).

o alocutorio <sup>108</sup> – receptor o destinatario no-alocutorio<sup>109</sup>; autor textual / destinatario o alocutorio - receptor o destinatario no-alocutorio; locutor, fuente o hablante lírico / destinatario o alocutorio – receptor o destinatario no-alocutorio; relaciones que podríamos sintetizar en el siguiente esquema:



Es decir, cada una de las tres instancias del polo de la emisión se dirige tanto a un Destinatario o alocutorio / receptor o destinatario no- alocutorio andino, como un Destinatario o alocutorio / receptor o destinatario no- alocutorio occidental, circunstancia que explica también el uso de un doble código: representación simbólica y performance, provenientes de la oralidad, para dirigirse al receptor andino y castellano y escritura para

<sup>108</sup> Luján (2005) establece una comparación entre la clasificación de García Negroni y Tordesillas Colado (2001) y la que él propone. La clasificación de las autoras mencionadas corresponde a alocutorio y no-alocutorio. En la propuesta de Luján el alocutorio sería el destinatario es decir, aquel a quien se dirige explícitamente la enunciación (82).

<sup>109</sup> En cuanto a las figuras no-alocutorias García y Tordesillas, según apunta Luján, establecen una clasificación amplia que él prefiere sintetizar como receptor o destinatario no-alocutorio que es aquel que se cuenta con que reciba el mensaje aunque no se le dirija a él (82).

dirigirse a occidente. La razón para que esto suceda tiene que ver con la intención que anima a cada una de las tres instancias y con sus respectivos *locus* enunciativos.

Tomando en cuenta que la geopolítica del conocimiento (los cimientos históricos locales del conocimiento) se enlaza con la política corporal del conocimiento, es decir, con la base biográfica individual y colectiva del conocimiento, ya nos hemos referido a aspectos puntuales del contexto y la vida de Miranda que muestran su cercanía al mundo andino, su temprano y paralelo conocimiento del castellano, del quechua y, también, el posterior conocimiento de la lengua aimara. Ahora nos interesa detenernos en las otras instancias enunciativas: el autor textual y el sujeto lírico.

Nuestra propuesta es que las instancias enunciativas de *Choza* corresponden a sujetos intersticiales (migrantes, fronterizos, de zona de contacto, etc.) en el sentido en que lo entiende Homi Bhabha, es decir, sujetos que tienen la capacidad de desplazarse entre los intersticios o espacios “entre-medio” que se originan en el cruce de ámbitos sociales y culturales diferenciados. Debe entenderse que no se trata de una actitud vacilante o indefinida, sino de la actividad de movilidad del sujeto que le permite conocer por igual ámbitos diferenciados a partir de los cuales va definiéndose como persona y ser social, como dice Bhabha: “Estos espacios ‘entre- medio’ [in- between] proveen el terreno para elaborar estrategias de identidad [selfhood] (singular o comunitaria) que inician nuevos signos de identidad, y sitios innovadores de colaboración y cuestionamiento, en el acto de definir la idea misma de la sociedad” (18). Se trata, para hablar en términos de Cornejo Polar, de sujetos migrantes capaces de desplazarse por distintos espacios geográficos y culturales. Estos sujetos se distancian del mestizo que, tal como lo entiende este estudioso, se halla más bien vinculado a las ideas de síntesis y fusión armónica y por ello, no logra

evidenciar la heterogeneidad, las alteridades y conflictos culturales propios de nuestra realidad social. Algo que no ocurre con las instancias enunciativas de *Choz* en las que sí se hacen muy evidentes estos conflictos.

En los dos casos de los que ahora nos ocupamos, autor implícito y hablante lírico, lo que percibimos y trataremos de demostrar es que esa condición intersticial les sirve para afirmar su condición indígena al contrastar los dos espacios culturales por los que se desplazan. De allí que en las instancias que les corresponden a cada uno, se privilegien modos de conceptualización, sensibilidad y categorías propias del ande; los modos de aprehensión del conocimiento y de la realidad corresponden al horizonte de sentido propio del imaginario andino. Entonces, el espacio geográfico, pero, sobre todo, esa forma de conocimiento, estrechamente ligada a la sensibilidad, característica del ande, es el *locus* enunciativo de estas dos instancias.

### **3.1.1 El autor textual y los elementos configuradores de la decolonialidad.**

El cuestionamiento a la imposición de la episteme occidental, a su elitismo, discriminación y, en general, a sus formas expresivas, asumidas como las únicas formas válidas, se realiza en *Choz* a través de una serie de recursos propuestos por el autor implícito o autor textual que, concebido como el enunciador del texto literario, es el ente encargado de la organización ética, estructural y discursiva de la obra (Booth), cuya presencia silenciosa se hace visible a través del diseño general y la disposición de los medios y materiales que conforman el texto. En ese sentido, en el caso de *Choz*, esta instancia enunciativa guarda estrechos vínculos con el “Tercer espacio de la enunciación” al que se refiere Homi Bhaba (57), en tanto este se concibe como el lugar desde el que se

cuestiona el discurso dominante. Dice este autor refiriéndose a ello: “[La intervención del Tercer Espacio] desafía claramente nuestro sentido de la identidad histórica de la cultura como fuerza homogeneizadora y unificante, autenticada por el pasado originario, mantenida viva en la tradición nacional del Pueblo” (58) y agrega: “Es este Tercer Espacio, aunque irrepresentable en sí mismo, el que constituye las condiciones discursivas de la enunciación que aseguran que el sentido y los símbolos de la cultura no tienen una unidad o fijeza primordiales; que aun los mismos signos pueden ser apropiados, traducidos, rehistorizados y vueltos a leer” (58). De allí la importancia de precisar el lugar geopolítico de enunciación, es decir, desde dónde, desde qué horizonte de sentido (si se quiere, lógica y epistemológicamente) es configurada la obra, puesto que con ello se determina el tipo de conocimiento o información que se quiere transmitir y los recursos que se integran en su conformación, tanto a nivel de la organización estructural como a nivel del discurso.

Un primer acercamiento a *Choza*, nos permite observar que se trata de un libro escrito en castellano (elemento determinado por el autor textual), característica que entra en contradicción, según la opinión de algunos estudiosos, con la instancia que le corresponde al hablante lírico ya que este elabora un discurso a través del cual no solo se muestra una evidente presencia de elementos andinos, sino que pide ser reconocido como indio<sup>110</sup>. Esta aparente contradicción ha llevado a afirmar que estamos frente a una poética indigenista, exteriorista, en la que, según De la Sota (2011), por ejemplo, es posible advertir supuestas incoherencias en su planteamiento: “se percibe una falta de coherencia en la búsqueda de elaborar una voz india” (200).

---

<sup>110</sup> Cabe señalar que el supuesto deseo de reconocimiento se remite a un solo poema del libro, el conocido EE.



Lo que hay que advertir es que De la Sota parte del análisis de uno solo de los aspectos que conforman la obra: los títulos de los poemas (que corresponden a distintas letras del alfabeto castellano y que a la vez aluden a las iniciales del nombre del autor real), elementos paratextuales que se analizan solo en relación al poema EE. La afirmación de base es que el autor implícito no da indicios de querer ser reconocido como indio a pesar del deseo que el locutor expresa en el poema en mención. Puesto que los títulos aluden, por las siglas iniciales, al autor real, la intención sería ocultar la identidad india a nivel de los paratextos, añade De la sota: “mientras el yo poético anhela ser indio; el autor textual anhela ser reconocido con un nombre propio. El interés del yo poético no concuerda con lo que plantea el autor textual” (207 - 208) al que al parecer, añade, lo único que le interesa es revelar su nombre propio.

Desde nuestro punto de vista no existe tal contradicción puesto que, como lo explicamos antes, es desde su condición intersticial que el autor implícito establece sus modos de elaboración estética y es esta condición la que le confiere autoridad para dirigirse a dos alocutarios y usar un doble código: el andino, a través de la representación simbólica, indisolublemente ligada a la oralidad, y el occidental, a través del uso del castellano y la escritura. Se trata de “una dinámica comunicativa [propia del mundo andino] que permite el intercambio sígnico y simbólico. [En tanto n]o existen ya espacios ni grupos “puros” sino semiósferas que se relacionan, creando un espacio de frontera; un espacio definido también por la hibridación. (Lo que no implica la anulación de las diferencias, más sí la posibilidad de nuevas formas de establecerlas” (Terán 2008:35).

Para aclarar la aparente contradicción aludida líneas arriba, comenzaremos citando a Ángel Rama quien al referirse a los escritores que llama “trasculturados”, señala que estos

tratan de demostrar: “[...] que es posible una alta invención artística a partir de los humildes materiales de la propia tradición y que ésta no provee de asuntos más o menos pintorescos, sino de elaboradas técnicas, sagaces estructuraciones artísticas que traducen cabalmente el imaginario de los pueblos latinoamericanos (2007: 141). Aunque los términos “transculturado” y “humilde” usados por Rama no se ajustan a la sensibilidad de las instancias enunciativas de *Chozá*, lo que sí existe en esta obra es un elaborado trabajo artístico que da cuenta de una estética que responde a parámetros distintos del occidental.

Así, el autor implícito respondiendo a un rasgo primordial, de la cultura andina que es la idea de la relacionalidad del todo y, fundamentándose en ella, propone una *performance*, un rito de paso, como principio estructural y organizador de base, que muestra un poder de sugerencia y evocación tan fuerte que podría constituir él solo el sentido de la obra. ¿Por qué un rito de paso? Comenta Lujan Atienza que lo primero que se plantea quien se dispone a hablar es la intención y el efecto que tendrá su enunciación, a partir de ello decide qué herramientas va a usar para cumplir con su fin. De modo que, el polo de la emisión de *Chozá*, al ser consciente de la situación de colonialidad<sup>111</sup> que vive su

---

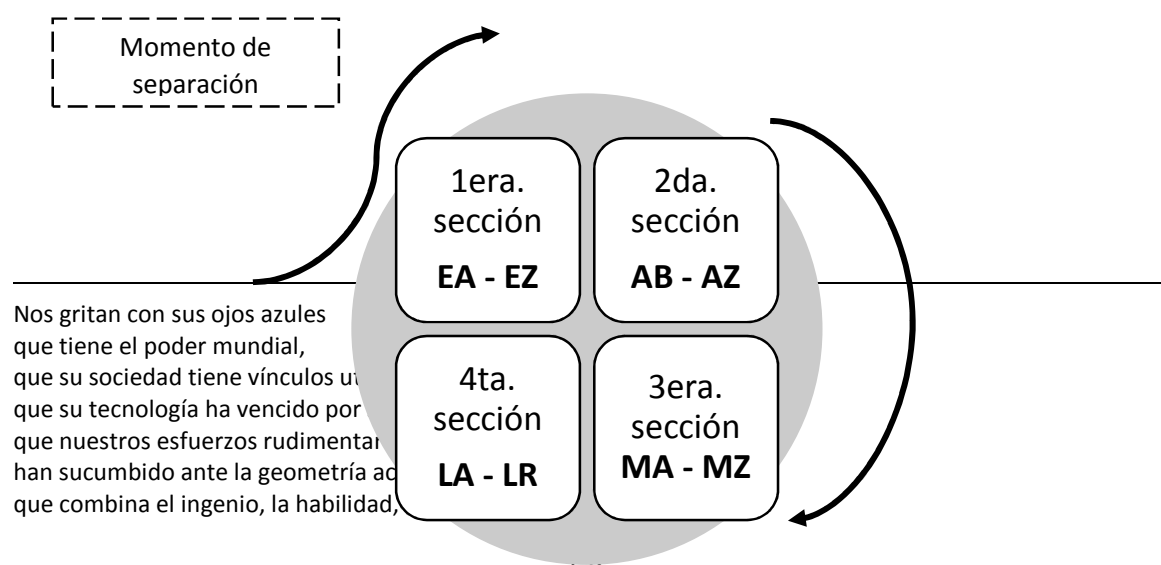
<sup>111</sup> La consciencia de la situación opresora que se padece, que padece el pueblo del oficiante, queda registrada en varios poemas a lo largo de la obra. Un ejemplo es el poema EG, ubicado en la primera sección de la obra y clave, en la organización ritual, para entender la intención de querer superar esa situación, veamos un fragmento de él:

Es verdad que están aquí mis raíces  
pero no es menos cierto que trasplantes extranjeros  
han encontrado terreno propicio a mi lado:  
¡no me dejan crecer!  
¡no me dejan andar!  
¡me inmovilizan!  
Y, están seguros de extinguirme

Llegan de Europa y USA;  
tirando sus fragmentos culturales,  
cortando con sogas, nuestra sabiduría, a los cerros.  
Atando con sogas, nuestra sabiduría, a los cerros.

pueblo quiere revertir esa situación. Esta es la intención medular, el rito se realiza para propiciar, para favorecer y contribuir al cierre de un ciclo marcado por la colonialidad y dar paso a uno nuevo: recordemos que en las culturas ancestrales todo acontecimiento importante suscita la realización de un ritual, una performance. Esta performance ritual, elemento importantísimo, característico de la poesía oral y para Zumthor su primer factor constitutivo, determina, como veremos, todos los otros elementos formales de la obra.

La representación simbólica ritual se hace visible en principio a través de la idea de cuatripartición andina en la que se sustentan las cuatro secciones en las que se divide el libro y que simbólicamente recrean los estadios del rito de paso (Van Gennep: 2008) y representan a la vez el universo andino. Se trata de una representación cosmogeográfica común a distintas culturas (Mignolo 2005) a través de la cual, como dice Kemy Oyarzún (1993) la palabra logocéntrica homogeneizadora queda desarticulada. Precisamente esta autora propone el ideologema del rito como categoría capaz de dar cuenta de las modalidades simbólico-imaginativas propias de las sociedades no occidentales caracterizadas por la polifonía, poligrafía y dialogismo.





Esta recreación simbólica, constituye, al mismo tiempo, lo que Mignolo (2005) llama la “estructura profunda”, que no necesariamente aparece en la expresión verbal escrita (que es lo visible). A través de ella se construye un “efecto de oralidad”, como diría Cornejo Polar. En el caso de *Choz*a además de la estructura cuatripartita macrotextual, esta estructura profunda halla sustento en elementos que aluden a la idea de armonía, totalidad y conjunto como el número de poemas (100) que conforman el libro, el uso, para los títulos, de las letras del alfabeto castellano, que constituyen un universo de sentido, y la función que cada uno de los poemas desempeña en el entramado del discurso<sup>112</sup>.

La estructura ritual es fundamental para entender la propuesta decolonizadora de *Choz*a que también a través del autor implícito se resiste a la homogeneización, al remarcar la validez y vigencia de los códigos andinos estéticos y epistemológicos, o mejor, de su horizonte de sentido. Al hacerlo el autor textual configura el ande como su *locus* enunciativo, se aleja de lo que Mignolo llama, la atopia del saber, propia de occidente y “al

---

<sup>112</sup> Ver anexo 1.

mismo tiempo, señala las fracturas, las fronteras, y los silencios que caracterizan las acciones comunicativas y las representaciones en situaciones coloniales” (Mignolo 2005).

Así, puesto que en la estrategia ritual del texto y a nivel del discurso se hace necesario (como veremos más adelante) el posicionamiento<sup>113</sup> físico, social, cultural, lógico, epistemológico, (si es que podemos hablar en estos términos al referirnos al mundo andino) de un ente mediador, una chakana, que es el hablante lírico; el autor textual, valiéndose de las letras iniciales del nombre del autor real, que corresponden al alfabeto castellano, titula los poemas y al hacerlo configura a través de ellos, en los otros niveles enunciativos (autor textual, autor real), a este ente, a esta chakana cósmica, que oficia de mediador<sup>114</sup>; al hacerlo revela su abierto carácter pragmático y redimensiona las implicancias del discurso puesto que la chakana unifica las tres instancias enunciativas (autor real, autor implícito y hablante lírico) que se fusionan y, esa unificación, es también un posicionamiento ético, estético y epistemológico de las tres instancias en el cosmos social, natural y cultural. De paso recordemos, en palabras de Walter Ong (1987) que: “Para las culturas orales, el cosmos es un suceso progresivo con el hombre en el centro. El hombre es el *umbilicus mundi*” (77).

Por otro lado, a través de los títulos con las iniciales del nombre del poeta se está fijando la enunciación en el cosmos, en el universo de sentido de la escritura que es el alfabeto, donde lo individual desaparece. De modo que la automención no tiene que ver con

---

<sup>113</sup> La necesidad de posicionamiento que definitivamente tiene que ver con el *locus* enunciativo es fundamental en el ande, recordemos como en la *Autobiografía de Gregorio Condori Mamani*, lo primero que hace Gregorio es posicionarse, como lo señala Howard- Malverde (1997:68): “La mayor preocupación de su autor es posicionarse, y posicionar a los demás, en términos de su identidad social y cultural”.

<sup>114</sup> Dice Estermann: “En la ‘*runasofía/jaqisofía*’, la posición del ser humano se debe a la función específica que este cumple (o debe cumplir) dentro de la totalidad de relaciones cósmicas. El *runa/jaqi* es una *chakana* importantísima, un puente cósmico imprescindible”(214).

un acto de reconocimiento individualista sino con el establecimiento de su *locus* enunciativo, con la afirmación del rol que les corresponde desempeñar a las tres instancias y, además, con el deseo de que el lector pueda reconocer una continuidad entre ellas<sup>115</sup>. El autor textual se apropia de las letras del alfabeto castellano, las resemantiza y las pone al servicio de la intención prioritaria que es la celebración del ritual.

Su condición intersticial le permite, al autor implícito, ser más consciente de la diferencia cultural y de las tensiones existentes entre occidente y ande; tensiones que se hacen evidentes al momento de elegir los medios más adecuados para la construcción del discurso y sus estrategias de representación. En ese sentido, puesto que hay una marcada intención comunicativa, la idea es usar los “medios, conocimientos y posibilidades para hacer su emisión pertinente en relación al contexto en que debe ser entendida (normalmente universal) y en relación a los efectos concretos que desee provocar en el lector y los lectores” (Lujan 98 - 99) El autor tiene que asegurarse de poder evocar en una multitud de posibles lectores los contextos mentales que hagan relevante su enunciación (100).

En otras palabras, lo que hace el autor textual de *Choza* es adaptarse a una situación comunicativa en la que debe encontrar una manera más eficaz de atravesar las barreras culturales que lo separan de occidente, para que la intención primordial se pueda cumplir, pues su discurso también va dirigido a un público que no comparte los mismos referentes. Esas tensiones son las que lo llevan a “empoderarse”, en términos de Homi Bhabha, del castellano y la escritura. No se trata de una pasiva asimilación, en realidad, se trata de una

---

<sup>115</sup> Este sentimiento relacional, de unidad, de totalidad, queda también expresado en la entrevista que le concedió a la revista *Hojas escritas*: “No me gusta hablar de mi persona, pero yo no estoy fraccionado, no soy como Borges, fraccionado entre el creador y la persona. Mi vida de hombre, poeta, maestro y artífice es una sola. No tengo desdoblamientos, ni una o más identidades. Frente a mi mesa de trabajo o en mi aula ante los traviesos y lindos niños del campo soy el mismo hombre conmovido que quiere trascender”.

adquisición de poder si tomamos en cuenta las tensiones aludidas en el sentido en el que las ve Cornejo Polar: “(...) en los Andes, concretamente en el emblemático ‘diálogo’ del Inca y Valverde, la escritura asume la representación plena de la Autoridad. Esto indica que en el universo andino la asociación general entre escritura y poder tiene que historiarse dentro de una circunstancia muy concreta: la de la conquista y colonización de un pueblo por otro, radicalmente diverso, lo que hace que los conflictos entre voz y letra tengan aquí un significado de ruptura y beligerancia mucho más definido – y mucho más fuerte- que los que aparecen dentro del desarrollo orgánico de una sola sociedad o de sociedades relativamente similares. En otras palabras: la escritura en los Andes no es solo un asunto cultural; es, además, y tal vez sobre todo, un hecho de conquista y dominio”. (39)..

De modo que, en primera instancia, el empoderamiento del castellano y la escritura responden a la prerrogativa de mostrarle al otro el poder adquirido, el “dominio de la diferencia”, como dice Bhabha<sup>116</sup>. De qué otra manera estas instancias enunciativas (autor implícito y locutor) podrían ser atendidas en estos espacios “donde pese a las historias compartidas de privación y discriminación, el intercambio de valores, significados y prioridades no siempre puede ser realizado en la colaboración y el diálogo si no que puede ser profundamente antagónico, conflictivo y hasta inconmensurable” (Bhabha 18). En ese sentido discrepamos de la lectura que realiza Vega Neira citando a Lamiquiz (35) acerca de que a través del uso del castellano en *Chozo* se logra una cohesión con occidente: no existe tal cohesión, pues se trata no solo de una lucha reivindicativa, sino de una lucha decolonizadora, desestabilizadora de lo occidental, que se da no solo a nivel discursivo (con el empoderamiento del castellano) sino a nivel del lenguaje simbólico y la presencia de

---

<sup>116</sup> Así, la intención del autor textual explica también por qué no se plantea un rescate del idioma nativo que es una de las cuestiones que observa Dorian Espezúa (Cfr. (2011: 224).

elementos provenientes del ámbito de la oralidad. Lo que sí es visible, y esto hay que entenderlo bien, es la intención que tienen las instancias enunciativas de dar inicio a un diálogo en términos horizontales de relación.

En segunda instancia, frente al carácter sagrado de la representación simbólica del rito, el castellano y la escritura corresponden más bien a una finalidad práctica: que el testimonio de su pueblo sea escuchado y entendido por el otro occidental y que permanezca<sup>117</sup>, algo que hubiera sido difícil en una lengua aborigen que occidente se ha esforzado, a lo largo del tiempo, por condenar al silencio: entonces, a través del uso del castellano se negocia la comprensión del mundo andino. Es, en última instancia, un esfuerzo por derrotar al silencio y a la muerte. Pero, ese esfuerzo y ese deseo de permanencia también se hacen explícitos a través de las formas rituales. Glosando a Wallace Chafe, Ong señala que el lenguaje ritual, al compararse con el coloquial es como la escritura en el sentido de que “posee una permanencia que no tiene el lenguaje coloquial”. Si asumimos esto entendemos también la belleza y la trascendencia de *Chozo* en el sentido en que cada vez que el lector “lee” la obra, está poniendo en funcionamiento los mecanismos del rito, a través del acto de la lectura y a pesar de los límites impuestos por la escritura, el rito se reactualiza, el lector mismo se convierte en el mediador, en el encargado de la performance cada vez que accede a la obra. Esta es también una forma propia de la memoria colectiva oral más acorde a la reproducción de los relatos, que pueden ser contados una y otra vez y en los que desempeñan un rol de gran importancia los símbolos. Como bien señala Vega Neira tanto la retórica como la lengua castellana han sido filtrados

---

<sup>117</sup> Señala Luján Atienza que “La permanencia física supone necesariamente una renovación continua de la comunicación. Se podría, de hecho, definir la literatura como el único género escrito en que la comunicación sigue siendo actual y real en todo momento” (88).



por el espacio semiótico andino, con mucho ímpetu, diríamos nosotros. Entonces, la elección del castellano como medio expresivo responde también a esta organización ritual, sustentada en la oralidad. Pero no solo eso, no hay que olvidar que el castellano usado por los sujetos intersticiales, fronterizos, migrantes, etc. es una lengua que, como diría Mignolo (2010), al referirse al “desprendimiento”, habita en un cuerpo y en una memoria diferente, y, sobre todo, en una diferente sensibilidad del mundo<sup>118</sup>.

La condición intersticial constituye pues la base desde la cual el autor implícito define sus estrategias de representación y es esta condición la que le sirve para afirmarse en su diferencia. El producto es una poética que se origina en los bordes, no mestiza, en la que se privilegia el componente andino, en la medida en que la base estructural corresponde a la recreación de un rito de paso (rito que terminará de configurarse en el nivel del discurso que le corresponde al hablante lírico) al que se supeditan la presencia del castellano y la escritura. Como lo hemos señalado, el autor textual de *Chozas* se empodera del castellano y la escritura para ser escuchado por el otro occidental pero, incrustada, no detrás, sino como una presencia de base que desestabiliza esos códigos, al resemantizarlos, están las categorías andinas y formas propias de la oralidad, elementos a partir de los que pretende afirmar su cultura, recuperar la memoria y dejar testimonio de las vicisitudes de su pueblo. No olvidemos que “el decir Amerindio es un decir arraigado, aunque tenga que negociar su decir frente o de espaldas a las nuevas instituciones y a los nuevos roles sociales” (Mignolo 2005: 17).

---

<sup>118</sup> Mignolo usa la expresión “sensibilidad del mundo” en lugar de visión del mundo porque esta última al haber sido “privilegiada por la epistemología occidental, bloqueó los afectos y los campos sensoriales que están más allá de la vista”. En ese sentido la epistemología fronteriza que plantea este autor se halla asentada con una percepción bio- gráfica del cuerpo que rescata la sensibilidad reprimida por la teo-política y la geo-política del conocimiento que se proclamaron universales. Por ello, Mignolo habla de un pensamiento/sensibilidad/hacer fronterizos.

### 3.1.1.1 La memoria y el testimonio: decolonizando la Historia

Dice Carlos Fuentes, que las literaturas latinoamericanas “se inician (y se perpetúan) en la memoria épica, ancestral y mítica de los pueblos del origen” (2012: 10). Esa memoria, que se mantiene gracias a la tradición oral, ha sufrido y sigue sufriendo todavía, los embates de la modernidad y la colonización, pero se mantiene viva en la obra de una serie de escritores cuyas obras muestran las tensiones entre oralidad y escritura, uno de ellos es Efraín Miranda.

Una de las intenciones que anima al polo de la emisión de *Chozo* y en este caso específicamente al autor implícito, es conservar la memoria de su pueblo, en los tres sentidos que le atribuye Fuentes, pero no la memoria de un pasado muerto sino un pasado que se reactualiza y se funde con el presente, de allí que sea perceptible el vínculo indisoluble entre memoria y testimonio en tanto se pretende conservar y mostrar la vigencia del imaginario andino pero también dar cuenta de una circunstancia de colonialidad presente aún y que se pretende no sea olvidada.

A la memoria, puesto que tiene que ver con la representación del pasado, con el hecho de hacer presente ese pasado, se le atribuye no solo una dimensión temporal sino también una pretensión veritativa. Referirse a ello no es tan simple, ya García Márquez en el discurso que pronunció ante la academia sueca el año 1982 (a propósito de la entrega del Premio Nobel), al referirse a la crónica de Antonio Pigafetta puso en evidencia, no solo la compleja y vecina relación entre memoria e imaginación sino la posibilidad de cuestionar desde este género discursivo el criterio de veracidad histórica. En relación a lo primero, el asunto se vuelve más complejo si nos ponemos a pensar en que detrás del proceso de

retención de la memoria, sustentado en la oralidad, subyacen horizontes de sentido distintos al occidental. Horizontes de sentido, visiones de mundo, en los que la realidad se confunde con lo que nosotros llamamos mito, en las que predominan concepciones holísticas de la existencia y formas colectivas de apropiación de la realidad que encuentran en la dimensión simbólica un vehículo apropiado de expresión. En relación a lo segundo (el cuestionamiento al criterio de veracidad histórica) podemos decir que si asumimos la pretensión veritativa presente en la memoria vemos en principio que esto es precisamente lo que la acerca a la historia; sin embargo, son evidentes las diferencias entre estos dos tipos de representación del pasado. La historia se preocupa por llegar a la verdad de él y explicarlo a partir de la objetividad y científicidad; la memoria pretende revivir el pasado en sus vínculos con el presente a partir de la presencia del testigo, por lo tanto, de lo subjetivo y lo emotivo.

Aunque las culturas latinoamericanas, y por lo tanto la andina, tienen una concepción distinta del tiempo y, en consecuencia, de lo que en occidente llamamos Historia, vale la pena referirnos, brevemente, a algunos aspectos vinculados al estatuto de la verdad histórica a partir de lo que se conoce como la “ampliación del documento” puesto que ello nos permitirá afirmar que *Chozas* efectivamente es una obra cuestionadora, desde el ejercicio de la memoria, de la visión unívoca occidental de la historia y que, por ello mismo, puede insertarse tempranamente en los debates que al respecto han venido ocupando a pensadores y teóricos latinoamericanos, principalmente, desde la segunda mitad del siglo XX.

Aunque divergentes, los puntos de vista de Hayden White y Carlo Ginzburg, han permitido, con el paso de los años, realizar reformulaciones interesantes en el ámbito de los

estudios históricos. White, desde su posición posmoderna plantea un relativismo histórico que supone la subordinación del hecho histórico al discurso y (en palabras de Ginzburg) el desvanecimiento de las fronteras entre narraciones de ficción y narraciones históricas. Ginzburg, por su parte, no deja de lado la noción de realidad y prueba, pero admite los préstamos e hibridaciones entre estos dos tipos de representación (la narración ficcional y la histórica). Ambos estudiosos han contribuido a que la historiografía moderna así como las teorías contemporáneas del discurso se hayan vuelto cada vez más permeables a negar la brecha que por mucho tiempo se ha señalado entre el discurso realista y el discurso ficcional “subrayando su común condición de aparatos semiológicos que producen significado” (White 1992: 12). Ello ha permitido que la narrativa pase a ser considerada un elemento importante en la construcción historiográfica en tanto que le confiere a la historia una serie de características que han venido siendo cada vez más valoradas por los historiadores modernos como signo de científicidad y rigurosidad en la configuración del discurso histórico. Precisamente sobre este punto White (37) afirma que es esta misma comunidad académica la que señala que el discurso histórico ha alcanzado objetividad, seriedad y madurez a partir del reconocimiento del elemento narrativo como uno de sus componentes. Puesto que el principio de realidad de los historiadores resultó insuficiente para acercarse al pasado, mucho más si hablamos de voces que sufriendo violencia han permanecido en silencio, la valoración del elemento narrativo ha significado una ampliación del punto de vista; como dice Ricoeur (2009), la historia del sufrimiento demanda narración y la necesidad de relatar en estos casos adquiere fuerza.

Lo que nos interesa señalar es que la validación del elemento narrativo ha permitido entender que también a través de otros tipos de discurso el pasado puede ser referido; en otras palabras, se amplía la noción de documento tal como lo entiende Le Goff (Ricoeur

805) y esta ampliación no hace más que cuestionar la validez de los instrumentos que la historia ha venido usando: si el documento tiene como función apoyar o ser garante de la historia, pero en él también se registra una lectura tendenciosa que lo equipara a un monumento, quiere decir que no hay fiabilidad. El mismo Ricoeur (803) señala que los archivos tienen un carácter institucional y detrás de ellos hay una tendencia ideológica, por lo tanto no puede haber objetividad; he ahí la importancia de estos otros discursos como factores que impulsan a una apertura o a una ampliación del documento, que permiten una mayor objetividad y una mejor comprensión al momento de reconstruir los hechos del pasado. Reconstrucción que debe partir de la suma de discursos que nos permitan entenderlo mejor y dar cuenta de él de una manera menos parcial, más completa.

La ampliación significa la apertura hacia producciones discursivas no necesariamente insertas en el canon metodológico de la historia. Con ello se refuerza una visión no solo más objetiva sino también inclusiva, con un valor ético innegable puesto que se estaría considerando a aquellos grupos sociales que responden a otro horizonte de sentido, que dan cuenta de vivencias y miradas valiosas, que no han tenido voz en la historia oficial y que han mantenido vivo su pasado a través de otras manifestaciones discursivas. Como dice Carlos Fuentes: “El arte da vida a lo que la historia ha asesinado. El arte da voz a lo que la historia ha negado, silenciado y perseguido. El arte rescata la verdad de manos de las mentiras de la historia” (1976:82). Eso es lo que hallamos en *Chozas* y también ahí radica su valor.

El acto de reelaboración del pasado según afirma Ricoeur (1999:104) es deliberado en tanto que requiere decidir qué hechos, actos y signos se seleccionan y priorizan y es a partir de las “ruinas del pasado” que se reconstruyen las imágenes. Pero esa reelaboración y

esas decisiones, entendemos, tienen como base un determinado *locus* enunciativo. En *Choza* el *locus* desde el que se reelabora el acontecimiento es el ande. Ello explica la presencia del testimonio, la memoria, la oralidad, las categorías andinas y la performance ritual, a partir de los cuales se reactualiza y señala la vigencia y validez de una “racionalidad”, una estética y una epistemología otra, que pone en evidencia lo sesgado del discurso histórico occidental que no llega a captar la diversidad de hechos o situaciones que confluyen en un determinado momento. *Choza* a través de un discurso que se vale de elementos otros, plantea en sus distintos niveles enunciativos una refiguración del acontecimiento histórico en el que su pueblo debe estar incluido en igualdad de condiciones respecto del otro occidental; busca también deslegitimar la dominación ejercida por ese otro con el fin de alcanzar formas más humanas y horizontales de relación:

¿Cuántas elecciones políticas han habido?  
En ningún proceso hemos sufragado.  
¿el que es analfabeto no existe?, ¿habemos hipotéticamente?  
¿Y, los que saben leer, existen?

Ellos están contentos de lo que nos hacen;  
gozan con las agresiones de su cultura,  
amanecen riendo,  
¡tiempo les falta para seguir riendo! (...) MD

Eso no es todo, a través de la reactivación de la memoria colectiva se reactualiza el pasado, a través de la palabra se otorga vigencia a los ancestros. Hay que recordar que en el pensamiento mítico el presente se comprende a partir del pasado, más aún, el presente se funda en el pasado y vive por él. Se entiende entonces que el retorno al pasado implica dar un paso hacia el futuro que es precisamente lo que hace el polo de la emisión de *Choza* que busca la luz del pasado para iluminar el presente y aquello que vendrá. Por otro lado, al

usar las formas míticas, en los dos niveles enunciativos de los que venimos hablando, lo que se hace es proponer una forma alterna de poetizar desde lo andino, mal llamado “arcaico” y ya no desde las formas occidentales “modernas”.

En lo que se refiere al género testimonial, extrapolando podemos decir que la “ampliación del documento” también se ha dado en él. Actualmente ya no resulta tan difícil aceptar la idea de que es posible testimoniar a través de géneros que no sean los estrictamente narrativos o que sea posible testimoniar sin que necesariamente haya un enfoque de tipo político ideológico, características que fueron asumidas durante mucho tiempo por la teoría latinoamericana que de alguna manera canonizó la narrativa testimonial desde una óptica ideológica de lucha de clases<sup>119</sup>. Aquí en el Perú aunque no se enfocó el testimonio desde los mismos parámetros la tendencia a vincular testimonio con narrativa ha sido muy fuerte (al parecer debido a la influencia de la escuela antropológica norteamericana). Esta situación ha propiciado que algunas manifestaciones hayan sido injustamente desatendidas por no calzar en los parámetros de lo que se ha venido comprendiendo como testimonio. Actualmente el panorama, al menos en otros países latinoamericanos, ha cambiado y podemos comprobar la existencia de numerosos testimonios que se expresan a través del teatro, la poesía, la historieta, etc. De modo que ni los versos ni las formas poéticas de *Chozo*, representan un obstáculo para señalar el carácter marcadamente testimonial de la obra. Carácter que correspondería a un testimonio directo (entendido en los términos de Francisco Theodosiadis) en el cual el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación son uno solo y, por ello, el mismo autor-testigo estructura y ordena los acontecimientos atendiendo a sus propios juicios valorativos y su experiencia.

---

<sup>119</sup> Tal como se ve en el trabajo de Miguel Barnet y en el testimonio de Rigoberta Menchú.

De allí que le preocupe asumir “la responsabilidad de lo narrado; desde la carátula firman su autoría” (1996:35)<sup>120</sup>.

Theodosiadis ha sistematizado una serie de rasgos propios del testimonio. El primero es una marcada conciencia social, en el sentido en que se expresa un deseo y una memoria colectivos, al tiempo que se encarna un yo social. En *Choza* esto resulta de particular importancia puesto que el rito se plantea como una solución frente a la situación de colonialidad que vive el pueblo del polo de la emisión, de modo que tanto el autor textual, como el hablante lírico encarnan un yo, pero se trata efectivamente de un yo social: la perspectiva es, de principio a fin, colectiva, incluso cuando es necesario remarcar lo individual (como en el caso de la alusión a las iniciales del autor real) se hace respondiendo a una necesidad del grupo. Precisamente este carácter colectivizante hace que el testimonio tome distancia de la crónica en la que, según señala Theodosiadis, predomina la individualidad del cronista:

(...) mientras que en la crónica el cronista hace un recuento a la autoridad, es individual, intenta resaltarse, se inscribe en un reconocimiento ‘oficial’, en el testimonio, el testigo quiere hacerse portavoz de una comunidad y pide su reconocimiento para presentar una visión colectiva de los hechos, denuncia un statu quo, que contradice una versión ‘oficial’. La personalidad del testigo es importante, pero no es lo principal, es tan solo un personaje de un proceso (30).

La insoportable situación de colonialidad evidenciada en *Choza* que hace que la obra se presente como una réplica a las versiones oficiales de occidente coincide con una segunda característica señalada por Theodosiadis: “desde su nacimiento [el género testimonial] se dirige como una respuesta a otra versión, con una clara intención de

---

<sup>120</sup> Este sentido de responsabilidad es notorio en *Choza*. Recordemos que es el propio Miranda quien diseña la carátula de la obra, recordemos la alusión que se da a través de las iniciales de su nombre y recordemos que el hablante lírico, al final del libro, asume la responsabilidad del resultado de la performance ritual.



desenmascarar, de rescatar del silencio y del olvido una situación” (44). Siguiendo a George Yúdice, este género surge de la experiencia de “sujetos que se constituyen en su lucha contra la alterización” (1992: 217). Es visible que en *Choza* la condición alterizante está dada por el largo silencio al que ha sido sometida la cultura andina y la violencia ejercida sobre ella, por ello, y como lo hemos señalado antes, la intención del polo de la emisión es rescatar del olvido la memoria cotidiana de su pueblo, señalar la vigencia y valor de su imaginario, así como protestar por la larga postergación a que ha sido sometido, tal como se muestra en el poema EG:

Nos golpean con sus instituciones transplantadas,  
nos entrecruzan con las cadenas de su jurisprudencia,  
nos doblan con las imágenes de sus religiones,  
y nos gritan a la razón, diciendo que somos taciturnos,  
enigmáticos, misteriosos para que lo seamos.

Han introducido el individualismo,  
han consagrado el egotismo.

Somos animales en sus concepciones sociales, filosóficas, mercantiles;  
somos los últimos elementos vivos  
de las experiencias milenarias, con el cuerpo —todavía—,  
pegado a las rocas.

La poca luz que producimos  
la apagan tal como a una mecha de cebo.

A ello habría que añadir que, en tanto que la pretensión veritativa se canaliza a través del testimoniante, es importante la presencia de lo subjetivo, es decir, del punto de vista de quien vive la situación de colonialidad (tercera característica que tomamos de Theodosiadis). No se trata solo de dar cuenta de un hecho, de contarlo, sino (y a esto contribuyen los elementos orales y líricos) de expresar una vivencia desde dentro, desde su padecimiento y desde la emoción que el hecho ha suscitado en el sujeto. Lo expresado

oralmente está más allá de un contexto puramente verbal como en la escritura, se trata de una situación existencial que involucra el cuerpo mismo del sujeto testimoniante: “El testimonio trata de registrar lo vivido; por ende, es esencial la relación de la palabra con lo que está más allá, con el referente, con lo que se recuerda e intenta transformarse en discurso pero que a la vez se resiste, porque lo siniestro no encuentra cómo plasmarse en la escritura”. (Zó 2014: 7). Ello explica por qué en *Choz* es relevante la presencia de las marcas de la oralidad, el tono a veces exasperado y disidente que se encarna en un hablante lírico que quiere expresar lo que vive y ve, siente y padece, desde su sensibilidad y ello explica también la elección de las estrategias compositivas del autor textual, como el uso de un doble código, a través del cual quiere dejar testimonio de las heridas padecidas.

Por otro lado, sería preciso recordar que la literatura testimonial tiene un carácter compositivo híbrido, su plasticidad le permite al autor textual de *Choz* concentrar no solo realidad, memoria y subjetividad, sino componentes provenientes de distintos géneros literarios (si podemos usar esta terminología para las manifestaciones andinas). Sin duda la forma expresiva predominante más visible es el verso, pero ya Zumthor (1991), al referirse a la importancia que el ritmo adquiere en la poesía oral, señala que la distinción entre verso y prosa es una herencia greco latina que puede tener sentido en la escritura, pero que ha dado pie a una serie de absurdos y que no es universalizable.

En *Choz* la elección del verso y la presencia de elementos provenientes de la lírica, como modos expresivos, contribuyen a acentuar el carácter sagrado y ritual, ya que lo lírico está vinculado según Zumthor a una “adición circular y no ordenada de unidades más o menos autónomas” (104), es decir la flexibilidad del verso se adecúa mejor a la complejidad del horizonte de sentido andino, plasmado en la estructura ritual, circular, de la obra. La lírica adquiere también importancia en *Choz* en la medida en que según señala

Luján “en los orígenes de la lírica vemos que se trata siempre de una celebración en comunidad en que el yo (o el “nosotros”) que habla se pone en contacto con un ‘tu’ real, que puede ser el vosotros de la comunidad o un dios. (70)”.

Sin embargo, en *Choza* hay también un importante componente narrativo e incluso épico si entendemos que la obra es el relato de un sujeto (el hablante lírico) que debe realizar y cumplir determinadas acciones y proezas que permitirán la realización de una buena performance y en consecuencia el cumplimiento de los fines para los que se oficia el ritual: la culminación de un ciclo marcado por la colonialidad. El relato tiene en *Choza* una estructura episódica que se corresponde con las cuatro partes del libro y con los momentos ya señalados del ritual. Es a través de este componente narrativo testimonial (que no se limita a ser solo una crónica) que el rito avanza y finalmente se realiza.

Lo cierto es que la densidad semiótica de *Choza*, que la aleja del paradigma indigenista, hace que en ella confluyan en una especie de síntesis, elementos provenientes de distintos géneros discursivos: memoria, testimonio, lírica, épica, etc. que hacen visibles las tensiones entre oralidad y escritura. Vemos pues que las estrategias, mecanismos y herramientas de las que se vale el autor implícito de *Choza* en la configuración de la obra, revelan, con excepción del castellano y la escritura, la preponderante presencia de una sensibilidad distinta: la andina.

### **3.1.1.2 Las huellas de la oralidad: decolonizando la escritura**

La persistencia de la tradición oral andina es lo que ha permitido la conservación de esa memoria a la que alude Carlos Fuentes. Memoria de un pasado vivo, por lo tanto presente, que se muestra en la simbología ritual plasmada en la estructura de *Choza* y que constituye uno de los elementos centrales de su poética decolonizadora en tanto supone

también un rescate epistemológico y estético puesto que cuestiona la imposición y perspectiva reduccionista de la “ciudad letrada”, cuyos integrantes, en palabras de Carlos Pacheco (1992): “Valiéndose de su condición hegemónica, estos productores usufructuarios de bienes culturales, no solo imponen unos códigos estéticos asociados a un conjunto de actitudes y valores, sino que también privilegian determinados medios de comunicación y sus correspondientes tecnologías (...) como centro paradigmático del sistema” (17).

En su artículo “Ficciones de la oralidad: la voz entre dos escrituras” (2015) Manuel Larrú y Sara Viera señalan que existen diversos modos de representación de la oralidad:

- a) Una oralidad ficcionalizada que halla su origen en una oralidad primaria<sup>121</sup>, que muestra la presencia de un sujeto heterogéneo, no monológico, que revela una episteme otra.
- b) Una oralidad surgida a partir de la escritura, que es producto de la capacidad de emulación y destreza del autor.

La distinción propuesta por los mencionados autores nos parece fundamental para poder entender los mecanismos compositivos de *Choza*, pues como lo hemos venido señalando, nuestro planteamiento es que la obra de Miranda se construye desde la oralidad y no desde la escritura<sup>122</sup>; en ese sentido estaríamos hablando, en términos de lo sostenido por Larrú - Viera, de una oralidad ficcionalizada que halla fundamento en una oralidad primaria. Aunque el concepto de oralidad primaria, usado por Walter Ong y, sobre todo, el modo como este plantea las relaciones entre oralidad/ escritura parecen apuntar a una

---

<sup>121</sup> Concepto tomado de Walter Ong (1987).

<sup>122</sup> Cabe aclarar que nos referimos a una escritura alfabética.

división tajante de oposición y exclusión mutua entre los dos términos<sup>123</sup>, lo que nosotros vemos es que este autor es muy consciente de que “Hoy en día la cultura oral primaria casi no existe en sentido estricto puesto que toda cultura conoce la escritura y tiene alguna experiencia de sus efectos” (20). En ese sentido lo que más bien propone y, al parecer, esto es lo que rescatan Larrú - Viera (y lo que nos interesa rescatar a nosotros) es que en diferentes grados muchas culturas “conservan gran parte del molde mental de la oralidad primaria” (20) y ese “molde mental”, pensamos, ha dado pie a manifestaciones que, como dice Pacheco (1992): “(...) constituyen hoy, tal como lo han hecho por siglos, desde el momento de la invasión europea, un bastión de resistencia cultural” (17).<sup>124</sup> Por otro lado, e independientemente de las observaciones hechas, un aporte de Ong, que nos ha sido de gran utilidad, es la caracterización que hace de las culturas orales, cuyos rasgos, como veremos, se hacen presentes a través del hablante lírico, en el nivel discursivo de *Choza*.

Una muestra de este “molde mental de la oralidad primaria” es la ejecución del rito, cuya estructura y secuencialidad funcionan como recursos que le permiten al hablante lírico recordar los episodios que quiere relatar, es decir, estamos frente al carácter formulaico, a un proceso psicodinámico de la oralidad primaria, propio de los poetas orales (Larrú - Viera 34), característica a la que Pacheco (1992) también alude cuando habla del carácter evanescente de la palabra que requiere ser apoyada por “múltiples y peculiares recursos mnemotécnicos tales como el desarrollo de una trama narrativa, el uso de diferentes tipos de ‘fórmula’, la utilización de patrones fonéticos, sintácticos (...) míticos, la recurrencia de

---

<sup>123</sup> Asunto que también ha sido percibido por Pacheco (1992) y Marcone (1997).

<sup>124</sup> Entendida así la llamada “oralidad primaria” se acerca a lo afirmado por Paul Zumthor en su libro *Introducción a la poesía oral* (1991) en relación a lo que llama oralidad mixta<sup>124</sup> en la que se registra la influencia externa, parcial y retardada de la escritura propia de “sociedades donde la lectura y escritura están circunscritas a determinados sujetos y actividades, mientras que la mayor parte de la población se rige por una economía cultural de la oralidad (mayoritaria pero no exclusiva)” (Terán 2008:25).

tópicos o lugares comunes, el soporte de movimientos corporales o el apoyo estructural de modelos binarios de analogía o contraposición” (40). Efectivamente la estructura ritual, cuatripartita, y el rol que cada uno de los poemas cumple en el desarrollo del rito, la presencia de una trama narrativa y de elementos míticos, etc. funcionan en *Choza* como recursos que permiten mantener una secuencialidad en el discurso.

En la performance ritual está también presente la cualidad homeostática de la que habla Ong a la que nos referimos acápite arriba, cuando explicamos cómo el ritual se reactualiza cada vez que el lector accede a la obra, es decir hay un estrecho vínculo entre el pasado y el presente, se trata de un pasado que no pasa, “de un relato que se actualiza en un presente permanente” (Larrú 36). Es pues a través de la ejecución de la performance ritual que el hablante lírico congrega una serie de elementos provenientes de ese “molde mental” de la oralidad primaria.

Uno es la importancia que se le otorga a la interacción comunicativa o “intercambio dialógico”, en términos de Pacheco (recordemos que para las culturas orales las palabras están dotadas de un gran poder), implícita en el ámbito del autor textual y de manera muy explícita a nivel del discurso, a través del hablante lírico. De allí la actitud dialógica en relación al otro occidental, la presencia de los enunciadores y el carácter polifónico de sus intervenciones (aspectos que abordaremos más adelante). No olvidemos, como dice Ong (1987: 40), que en las culturas orales el pensamiento sostenido está vinculado con la comunicación, de modo que es importante quién transmite el mensaje, quien lo recibe, la ocasión que propicia la performance y la finalidad que se pretende; tal como señala Zumthor (1991), lo mismo ocurre con la escritura pero, la diferencia estriba, en que en el caso de la poesía oral se trata de una “función global que no se puede descomponer en diferentes finalidades” y a ello responde la estructura ritual plasmada en *Choza*, por eso

hemos reiterado el carácter holístico de esta obra y la importancia de entenderla desde estos parámetros y no solo a partir de poemas aislados.

Otro elemento que refuerza la presencia del “molde mental” de la oralidad primaria en la obra de Miranda y que define su perfil, en el plano del discurso, es el carácter marcadamente agonístico, visible en el tono abiertamente disidente y desafiante respecto del *statu quo* que, en varios momentos, alcanza el discurso del hablante lírico y que se ve fortalecido con el tono perlocutivo, enérgico, la presencia de antítesis y paralelismos, todos recursos propios de la oralidad. Dice Zumthor que “tensiones, hostilidades, violencia, están relacionadas con la estructura de la oralidad misma” (51) y este rasgo también es señalado por John Beverly (1987) cuando afirma que el testimonio “siempre implica un reto al *statu quo* de una sociedad” (9).

En *Choza* el carácter agonístico se presenta en distintos momentos de la performance ritual y se expresa en el tono desafiante que adoptan algunos personajes, o el oficiante del rito, cuando, por ejemplo, quieren aclarar la visión distorsionada que el otro occidental tiene del indio o cuando denuncia sus abusos o actitudes impositivas. Se trata de una suerte de combate verbal e intelectual (Ong 50) en el que la tendencia a la polarización y las expresiones duras dirigidas al otro, generan una mayor tensión como en el poema AO:

¡Arrea tus animales de mi fundo  
o qué porquería puede suceder!  
Comen mis pastos y los estercolizan,  
Beben de mis abrevaderos y los miccionan,  
los entropas a mi ganado y lo parasitan,  
inseminan a las hembras y me enchuscan la casta.

¿Qué te has propuesto?  
Estás recargando mi sacrificio de egresos económicos  
A parte de la desmesurada tributación  
Que pago por fuertes imposiciones fiscales.

¿Eres un astuto provocador?  
 Abusas porque muestro paciencia y soi prudente;  
 te gastas un airecillo de zorro hediondo  
 que a balazos te lo voi a desperfumar.  
 Te advierto que me pones en peligro  
 con tus entradas y salidas.  
 con eso de que te ocultas y no te ocultas,  
 de que te miro y no te veo,  
 de que estás y que no estás. ¿Entiendes?  
 ¡No los guíes a mis pastales,  
 es mi última amonestación,  
 porque cualquier día nos han de ver  
 a ti: ¡enterrado! y, a mí, ¡en la cárcel!

La tendencia a la polarización, tan visible en las reiteradas antítesis de los poemas, en el tono de voz de los personajes y del oficiante, las exclamaciones, preguntas e interjecciones, en suma, la imposición de la voz sobre la escritura, nos hace pensar que, como afirma Larrú a propósito de la obra de Ciro Alegría, *Choza* ha sido elaborada para ser escuchada y no leída. Por otro lado, hay que advertir que las características señaladas permiten que aparezcan como contraparte del agón, la alabanza y el elogio a las divinidades como en el poema AT del que citamos un fragmento:

Mi Padresol permite las desviaciones  
 levógiras y dextrógiras de las oxidaciones;  
 mi Padresol aprovecha de la Luna  
 para graduar las energías que les remite;  
 mi Padresol, con su rotación determina el fin  
 de la inflorescencia y guía a los ovarios en la recepción del polen  
 mi Padresol, dona el vestuario para el matrimonio masivo;  
 Mi Padresol, conglomerera a los recién nacidos  
 En la cumbre de la planta  
 Y recibe uno a uno el homenaje de sus hijos.

En otras palabras, aparece la búsqueda de equilibrio de la que habla Ong: “El otro lado de los insultos agonísticos o la vituperación en las culturas orales o que conservan



regustos orales es la expresión ampuloso de alabanza” (51), que en *Choz*a se manifiesta a través de poemas (EH, EI, EZ, AT, LCH, etc.) que se van intercalando en momentos precisos del desarrollo del ritual. Con ellos, frente a una situación insostenible y caótica, que es la situación de colonialidad, se busca recuperar el equilibrio. No hay que olvidar que también esta búsqueda de armonía está vinculada a la habilidad o la capacidad de adecuación de los narradores orales (Ong): “parte de su habilidad radica en la capacidad de acomodarse a nuevos públicos y nuevas situaciones” (54), de modo que en este rasgo también hallamos explicación para la presencia del castellano y la escritura en la obra.

El énfasis que se pone en el relato de acciones y situaciones concretas en desmedro de cuestiones abstractas o analíticas, esa practicidad o “dialéctica de lo concreto”<sup>125</sup>, que permite el acercamiento a la cotidianeidad de los sujetos líricos presentes en *Choz*a son también características de la oralidad primaria que como afirma Larrú (36) está intensamente territorializada y ello explica la presencia, en los poemas, de una reiterada alusión a cuestiones concretas, como afirma Pacheco: “En una atmósfera oral tradicional, el conocimiento es el resultado de la experiencia personal y de la enseñanza práctica. Tiende a ser factual y casi siempre reacio a la abstracción teórica” (40).

Por otro lado, el carácter formulaico del ritual y los elementos provenientes del “molde mental” de la oralidad primaria, presentes en *Choz*a, cumplen con los conceptos básicos que propone Gonzalo Espino (2010: 39 - 40) en relación a la literatura de tradición oral:

a) la transmisión de generación en generación, evidenciada en la obra a través de las formas rituales ancestrales, el uso de la oralidad y la presencia de elementos míticos.

---

<sup>125</sup> Concepto que usa Pacheco (40) y que toma de Lévi-Strauss.

b) el hecho de que la forma oral sea representativa de una comunidad cultural, que en *Chozas* se muestra principalmente a nivel del discurso y el hablante lírico, quien habla en nombre de su pueblo.

c) el sentido de pertenencia que evoca, que en la obra de Miranda se da en los tres niveles enunciativos.

d) el hecho de que sea conocida por todos los integrantes de esa comunidad, tanto los hechos presentados en el plano discursivo (colonialidad, imposición, etc.) como las formas usadas (performance ritual), son conocidos por la comunidad a la que se dirigen las instancias enunciativas de la obra.

Así pues, la estructura y la performance ritual, entendidas como una macroestructura de habla y estrechamente vinculadas a la persistencia presencia del molde mental de la oralidad primaria<sup>126</sup>, es la base del planteamiento de *Chozas* y se convierte, al decir de Zumthor, en su primer factor constitutivo determinando todos los otros elementos formales. Por ello, justamente, es importante la competencia que posee quien la realiza (en este caso el hablante lírico), en lo que dure el rito y en el espacio y momento en que se desarrolla. La performance, según anota el mencionado autor, es una instancia de simbolización, de integración con el cosmos. En ella las palabras siempre están cargadas de

---

<sup>126</sup> Refiriéndose a las relaciones conflictivas entre el quechua y el castellano y aludiendo a esta persistencia de la oralidad, Odi Gonzales (2015) señala: “El hecho de que el *runasimi* o quechua pueda fijarse en la escritura con caracteres del español no significa que la ancestral lengua nativa de los Andes haya perdido su índole oral y devenido en lengua escrita. Ni siquiera la lengua maya que alcanzó a configurar un sistema de escritura a través de glifos o logogramas, abdicó de su naturaleza oral. Las estrategias narrativas de las lenguas orales conciben relatos breves, concisos, memorizables, con un ordenamiento espacio-temporal, con encabalgamientos de sucesos distintos al de la estructura narrativa de una novela o de un cuento (escrito). En la urdimbre del discurso literario gravita un léxico de abstracciones y conceptos que no es usual en el quechua que es, más bien, proclive a las acciones concretas. ‘Libros’ emblemáticos de la oralidad quechua como *Dioses y hombres de Huarochirí* (siglo XVI) o *Autobiografía de Gregorio Condori y Asunta Mamani* (siglo XX), no obstante su extensión de muchos segmentos –que no son capítulos- y las asociaciones entre el inicio y el fin, no son novelas; son un conjunto de minuciosas, sucintas y autónomas narraciones orales, ajenas a una organización y estructura novelística”.

intención, expresión subjetiva, y todo se manifiesta a través del cuerpo del testificante. Por ello, la relación emocional que se establece entre el ejecutante y el receptor es importante. Estas características son las que veremos con más claridad a nivel del discurso, cuando nos ocupemos de describir la ejecución del ritual en *Choz*.

### 3.1.1.3 Hablante lírico y enunciadore: crítica al sujeto moderno

La organización enunciativa de la obra, sostenida en la estructura ritual planteada por el autor implícito, requiere en *Choz* y a nivel del discurso, a un ente encargado de llevar a cabo la performance, un sujeto que oficie de mediador y oficiante. Ese ente es el locutor o hablante lírico. Puesto que la performance tiene que ver con la competencia del sujeto encargado, se entiende que no se trata de cualquier sujeto; su idoneidad puede sintetizarse en un saber-hacer, saber- decir y saber-estar (Zumthor 1991). Esto es precisamente lo que vemos en *Choz* en donde el sujeto (hablante lírico), que es elegido por las divinidades y su pueblo, debe demostrar su competencia para llevar a cabo el ritual, esto queda registrado en el poema EC:

“(…) mi pueblo me ha dicho que hable a su nombre,  
de su condición universal:  
Como: domino animales, vegetales y minerales antes de ser procesados para la cámara húmeda de mi boca;  
me visto: extraigo productos para elaborarlos en la maquinaria de mis manos;  
hablo: transformo acústica para representar las imágenes de mi mundo;  
me connaturalizo: ofrendo a la Madretierra, a su descendencia y a sus fenómenos mis homenajes vitales;  
creo: me desgarró para hacer mis modelos de tiempo y de espacio;  
me gregarizo: origino costumbres individuales y de su grupo;  
pienso: de mi prelógica ideofuncional evoluciono al conceptualismo;  
mi terapéutica: Justifico medicina biotélrica y anímica;  
mi sabiduría: he heredado ciencia; la compenso, la profundizo y la extiendo hacia los mundos”.

El hablante lírico es, como el autor textual, un sujeto indio que se desplaza por los intersticios de dos culturas, la occidental y la andina y que, a partir del empoderamiento del castellano, se encarga de officiar el rito y llevarlo adelante. Pero el carácter plural de su naturaleza da origen a la aparición de una serie de voces de distinto sexo, edad, condición y desempeño social, de los que se vale para dar cuenta de los diversos aspectos de la colonización de su pueblo<sup>127</sup>. Estas voces pertenecen también a sujetos indios como él.

Para dar cuenta de esta organización discursiva tomaremos, de manera operativa, algunas de las distinciones que Oswald Ducrot (1984) establece al ocuparse de los problemas de la enunciación lingüística tomando como base la teoría polifónica de Bajtín. Aunque Ducrot, por su orientación lingüística, se centra específicamente en el análisis de los enunciados individuales, asunto que por ahora no nos ocupa, creemos que la distinción que propone entre el “locutor como tal”, “locutor como ser del mundo” y lo que denomina “enunciadores”<sup>128</sup> es posible de extrapolarse al plano más amplio del texto. Por la complejidad que hallamos en el plano discursivo de *Choza* creemos que las ideas de Ducrot más que las de Bajtin, para este caso específico, pueden servirnos para aclarar el panorama, pues según entendemos la polifonía bajtiniana se realiza entre voces que se encuentran en un mismo nivel mientras que la polifonía en el campo de la lingüística y tal como la entiende Ducrot, tiende más bien a ser jerárquica y es esto último lo que percibimos en la organización enunciativa del discurso de *Choza*.

Para Ducrot el sentido del enunciado figura ser una escena de teatro en la que en un discurso se materializan distintas voces que son introducidas a la escena por el locutor. Esas

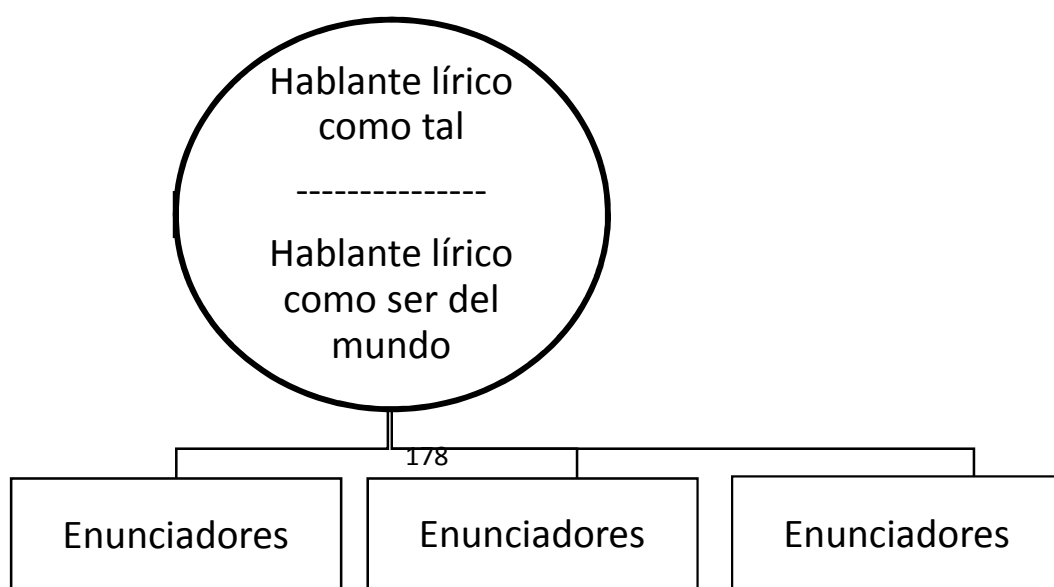
---

<sup>127</sup> Esta condición plural, comunitaria, es también muestra de los “moldes mentales” que conservan las culturas orales pues no se trata del decir de un sujeto individual, no se trata de un sujeto letrado que construye una ficción de oralidad con el afán de rescatar el aporte de la cultura andina.

<sup>128</sup> Cfr. Ducrot (1984); Goin (2007: 18-25) y Luján (2005: 78).

distintas voces o puntos de vista son lo que él llama enunciadores. Por su parte el locutor o hablante lírico que es la instancia responsable del enunciado puede o no adoptar un punto de vista (cuando lo hace es que hablamos de “locutor como ser del mundo”) y se encarga de elegir las palabras y las estructuras del enunciado. Salvando las distancias que ya hemos señalado y, aplicando estas ideas a la organización discursiva global del texto, podemos decir que se ajustan bien a la distribución enunciativa que hallamos en *Chozas* pues en esta obra se establece una relación asimétrica entre el hablante lírico o locutor (entendido en los dos sentidos que le atribuye Ducrot) y los otros sujetos líricos, que llamaremos enunciadores.

El hablante lírico o locutor es quien se encarga de organizar el discurso, a quien le corresponde desempeñar el rol de oficiante y realizar el ritual y, quien de hecho se expresa principalmente como un “locutor como ser del mundo”. Sin embargo, no debemos olvidar que la condición de jerarquía adquirida por el hablante lírico se da dentro del marco comunitario de relaciones establecidas en el ande, de modo que este termina siendo una especie de portavoz de su grupo frente a las divinidades y al otro occidental, hecho que se ve corroborado por la presencia recurrente de la primera persona del plural que, además, ayuda a marcar la oposición frente al ellos occidental.



Diferente es el tipo de relación que se establece entre los enunciadores del discurso, se trata de una relación simétrica paralela y solidaria en tanto que las intenciones, las condiciones y los términos en que se expresan son los mismos, en ese sentido podemos hablar de enunciadores geminados<sup>129</sup>. Se trata de sujetos, habitantes de la comunidad, quienes a partir de su discurso permiten conocer de cerca la crisis por la que atraviesa su comunidad y cómo esta repercute en su subjetividad como consecuencia de la intromisión de la cultura occidental, veamos un fragmento de E RR:

(...) ¿Te cuento? Mi padre dice que cinco bocas  
son mucho para un plato,  
mi madre dice que las ollas son como los estómagos:  
incolmables,  
mi padre dice que juntando todos los terrenos  
puede taparlos con un poncho,  
mi madre dice que ensayando a comer piedras  
no se pierde nada.

Ovejita regálame tus pezuñas para hacerme zapatos;  
oye: ¿sabes?, dicen que los presidentes regalan ropa,  
mi padre no cree y mi madre dice que por qué no le hacemos escribir;  
mi padre piensa una cosa y mi madre piensa en otra distinta;  
mi padre dice que se va  
y en quince días puede llegar al país de los árboles;  
mi madre dice que no quiere ser mordida por las víboras  
y prefiere cocinar hortigas acá.

---

<sup>129</sup> El término “geminación” lo usa Goin (2007: 44) para referirse a la escisión del ser discursivo, en dos instancias paralelas entre las cuales no es posible establecer una relación jerárquica. En el mismo sentido lo usamos nosotros para referirnos a los enunciadores, es decir, las distintas voces que se van pronunciado individualmente pero que juntas constituyen una sola voz.

(Ni mi padre ni mi madre saben que la selva  
está reservada para gente poderosa)

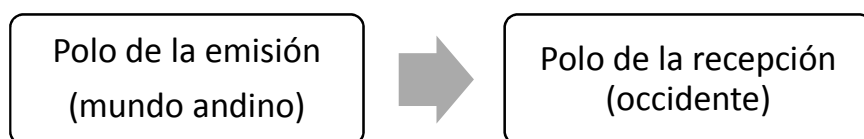
Estoi cansada;  
tengo sueño;  
duerme ovejita.  
Durmamos con sueño de piedras  
sin respirar,  
sin sentir,  
sin despertar.

Cabe aclarar, sin embargo, que entre los enunciadores no se produce un intercambio comunicativo, sino que sus voces se elevan indistintamente, en una suerte de intervención coral, en apoyo del discurso central que es el del hablante lírico, con el que tampoco se mantiene un diálogo. La diversidad de los enunciadores (niños, niñas, mujeres embarazadas, adolescentes varones y mujeres, arrieros, alpaqueros, pastores, padres, madres, etc.) refuerza el carácter performativo, dramático y polifónico (solo en este nivel, el de los enunciadores), de la obra de Miranda en el plano discursivo, tema amplio, vasto en realidad, que no se agota en las distinciones que estamos estableciendo. A partir de ello, como puede percibirse, también en este plano se plantea un cuestionamiento a la univocidad y homogeneidad del sujeto occidental y se revalidan formas provenientes de la oralidad.

#### **3.1.1.4 Actitud dialógica y tensión discursiva: decolonizando la modernidad monológica**

La actitud dialógica (otra manifestación de la oralidad), entendida de modo general, como la disposición que muestra el polo de la emisión para el diálogo, está presente en todo el libro y, según hemos podido determinar, se manifiesta en dos niveles:

- a) La actitud dialógica implícita en la propuesta del libro entendido en su macro nivel, que se evidencia a través del uso del castellano como medio destinado a propiciar la comunicación con el otro occidental, al cual pretende hacerle tomar conciencia de las repercusiones que sus acciones han tenido sobre su pueblo y mostrarle esa problemática.



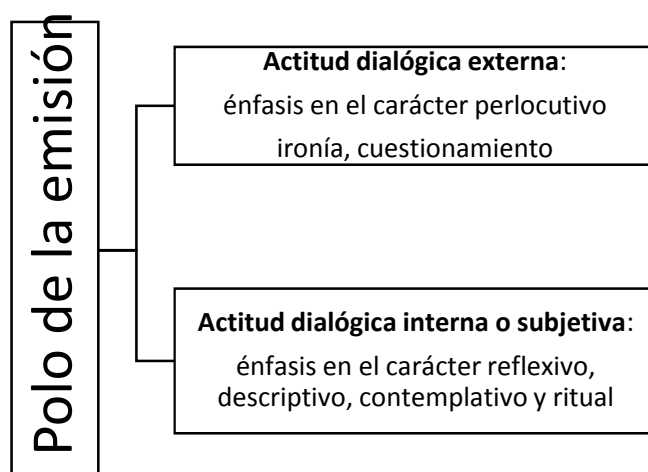
- b) La actitud dialógica explícita en el plano discursivo, que se canaliza a través del hablante lírico y que se manifiesta de dos maneras que podríamos llamar, la primera, externa y, la segunda, interna o subjetiva; ambas interactuantes y articuladas en la medida en que, como dice Bajtín (2003) al referirse a la obra de Dostoievski, el hombre interior solo puede ser representado, al representarse su comunicación con el otro y gracias a esa proyección hacia el exterior el hombre llega a ser lo que es, no solo para otros sino para sí mismo: “Ser significa comunicarse dialógicamente” (371).

Entonces, es a través del discurso del hablante lírico de *Chozo* que cobra relevancia la actitud dialógica explícita. Para entenderlo mejor hay que precisar que la configuración de este sujeto no se realiza a partir de lo que él dice de sí mismo ni a partir de lo que los otros



afirman de él, sino a través de sus acciones y la relación que establece con los alocutorios, es decir, a través de su acto comunicativo.

De modo que la idea de Bajtín de que al comunicarse el hombre se realiza, enmarcada en el universo que recrea Miranda, halla sustento en la lógica relacional del sujeto andino pues a través de estas dos actitudes dialógicas, la externa y la interna o subjetiva, el polo de la emisión pretende reafirmarse como sujeto plural y reafirmar su mundo, así como tomar distancia respecto del otro.



El énfasis puesto en los aspectos perlocutivos que caracterizan la actitud dialógica externa no puede ser entendido como una simple disposición a la conversación, pues a partir de la presencia de recursos como la interrogación, el tono perlocutivo y cierta ironía, se evidencia el cuestionamiento a la validez de la postura del otro occidental y se remarcan las diferencias y discrepancias. Las contradicciones surgidas entre los polos occidente-ande, refuerzan el carácter decolonial del discurso del hablante lírico, pero también determinan el carácter tensional e irónico de su discurso como en el poema A CH.

¡Vísteme con la ropa usada de tu mercadeo;  
y, grita, a quién me parezco;  
convénceme si he mejorado en qué:  
me delinea un señorito de figurín?  
me hace un criollo distinguido?  
Sigue palabreando como un político vividor:  
me parezco a un doctor?  
a un extranjero inversionista, a un corredor de bolsa?  
Y, con el repique de tu verborrea,  
Cambiarás mi pensamiento?

¡Ponme esas cáscaras de telas onerosas!  
¡Arruina esta jerga!  
¡Incendia mis lanas, telares, ruecas...!

Al verme, tú, y al mirar mis bayetas, te acomplejo;  
Si me ves con terno de casimir, reaccionas;  
cuando no compro me dices que no consumo  
y, cuando consumo, me dices que destruyo mi patrimonio,  
¿cómo es?  
Si, ahondo mi copioso interés,  
trasplantados tus semilleros de confusión  
y, luego escapas a tus fortines protectores  
en el comercio, las finanzas, el gobierno  
con el risorio encogido más seco que charqui de llama.

Por otro lado, la actitud dialógica interna le permite dar cuenta de los momentos de crisis, confusión y contradicción en los que se hallan los distintos sujetos andinos, los enunciadores, presentes en *Chozas*, como lo muestra el poema EP:

Quiero suplantar a un niño blanco;  
regresar, yo, a su casa;  
tener todo lo que él tiene,  
comer lo que él come,  
recibir lo que él recibe,  
pertenecer a su clase  
y pensar lo que él piensa.

Sabe que quiero ser igual a él  
y me retiene en la oscuridad,  
se esfuerza para que de aquí yo no salga  
me ata de pies y manos .  
amenazándome con el gobierno;  
cierra mis puertas;

desvía mis caminos.

Me obliga callar;  
me convence que no tengo derecho a nada  
que es una ley natural  
la existencia de las estructuras sociales graduadas;  
y, que la mía, está abajo de la más baja  
por su índole de incapacidad productora.  
Y ríe con risa, inimitable.

Aunque nada reclamo  
de todo me prohíbe, lo que se llama enteramente.  
¿Qué más quiere?  
¡Me ha convertido en lo que se propuso!

El enunciador, que es un niño indígena, enfrenta una situación de confusión y crisis identitaria frente a las necesidades que el niño blanco le ha creado, pero al mismo tiempo es consciente de cómo el otro niño lo manipula y ejerce los violentos mecanismos de control que posee para someterlo. La actitud dialógica se manifiesta en el tono conversacional que induce a pensar que el enunciador le cuenta sus pesares a alguien (aunque en realidad no sea así) que puede ser un receptor o destinatario no-alocutorio. Por otro lado, la actitud dialógica interna también posibilita conocer los momentos de comunión del hablante lírico o de los enunciadores, con las divinidades, momentos marcados por la sacralidad, como en el poema EH:

(...) El agradecimiento a sus raíces  
me hace renovar mi amor a mi Pachamama;  
el sentimiento a sus hojas  
me vuelve a reclinar hacia mi primera Madre;  
el parentesco embrionario con mis animales  
me hace decir que las estirpes son tus hijos;  
que el ciclo minerales, plantas, animales, minerales, plantas...  
es la única curva que no se cierra;  
y, cada día, estoy más en tí, como tú, en mí:  
en la quinua de tu carne vegetalizada,  
en los huesos de tus terrones animalizados,

en el agua de tu sangre manantializada (...).

Vale la pena aclarar que estas formas dialógicas no se corresponden con las formas habituales de este recurso, pues no hallamos en ellas la interacción explícita de dos sujetos o más (por ello mismo hablamos de una actitud) sino que los discursos de los alocutarios (palabras y acciones), cuando aparecen, y esto ocurre pocas veces, son sumariados por el polo de la emisión.

La sumariación responde, en el caso de la actitud dialógica externa, a los intentos que realiza el hablante lírico para lograr una interacción comunicativa que, aunque tensa, conduzca a una suerte de diálogo que le permita al otro occidental modificar su actitud, pero es un intento que el otro rechaza quizá porque en su lógica el diálogo solo es posible “bajo el sello de la conquista, la subordinación y el dominio” (Oyarzun 1993: 43). En ese sentido se trata de un diálogo trunco<sup>130</sup> en la medida en que se está esperando una respuesta o reacción que nunca se da. Los intentos del hablante lírico se ven frustrados por este rechazo y el diálogo se convierte en ausencia. Es diferente lo que ocurre en el caso de la actitud dialógica interna o subjetiva en la que no se espera respuesta de ningún tipo.

Por otro lado, la actitud dialógica externa muestra la apertura y disposición del sujeto andino si entendemos el diálogo como elemento esencial de la interacción con los otros y lo asumimos como una actitud vinculada a la ética. Basta recordar cómo en algunos poemas el hablante lírico, metafóricamente hablando, “le tiende las manos” al otro occidental tratando de llegar a un diálogo intercultural en el que se propone una horizontalidad en la interacción de los sujetos (poema MX):

---

<sup>130</sup> Tal como acertadamente lo señala Dorian Espezúa (2011: 228).

“(…) Ven a vivir al centro de mi pueblo.  
Trae tu ser desgarrado:  
y mi pueblo se desgarrará;  
haz demolición de las murallas, de política, religión,  
estética, derecho y otros misterios  
y mis cerros caerán.  
Vive con nosotros y viviremos contigo (…)”.

La modernidad ha sido siempre monológica, dice Mignolo, por ello resulta interesante la actitud del polo de la emisión presente en *Chozo*, pues desde su estructura, concepción y configuración dialógica, permite que la obra termine siendo un cuestionamiento a la episteme occidental. Por otro lado, no hay que olvidar que estas formas dialógicas ayudan a la dramatización del discurso y que están vinculadas a las intervenciones de las voces presentes en el mismo polo de la emisión.

Así, con todos los recursos mencionados, el autor textual logra configurar el *locus* enunciativo geopolítico decolonizador de la obra, al proponer una forma de poetizar que estética y epistemológicamente se aleja de los paradigmas occidentales y que se distancia de las poéticas de las décadas del 50 y del 70.

En sus reflexiones, Enrique Dussel (1995), al advertir la diferencia entre las palabras "dis-tinta" y "di-ferente", señala:

“La identidad se diferencia en los entes de la totalidad; la identidad y la diferencia son dos modos de la totalidad; en tanto que la distinción es aquello que es desde siempre "otro", que nunca ha habitado en comunidad y por lo tanto no puede diferir. Diferir es lo que, habiendo estado unido, ha sido llevado a la dualidad; porque se ha dado un momento de unidad primigenia es posible el retorno a la unidad y el retorno es el principio de la totalidad. En cambio, si el Otro ha sido originariamente distinto, no hay diferencia ni retorno; hay historia, hay crisis; es una cuestión totalmente diversa. De esta manera, el Otro es originariamente dis-tinto y su palabra es ana-lógica, en el sentido de que su logos irrumpe interpelante desde más allá de mi comprensión; viene a mi encuentro”.

Ese carácter dis-tintivo y esa palabra ana-lógica explica la poética disímil de Miranda, explica también la poca comprensión de su obra, pero muestra, por otro lado, ese “rostro de misterio y libertad, de historia dis-tinta” de la que habla Dussel y reafirma la obra de Miranda como un elemento disruptor, al decir de Cornejo Polar, en el panorama canónico de la poesía peruana contemporánea.

Resumiendo, la descripción de la compleja situación enunciativa que hallamos en *Choza* sirve para esclarecer la condición intersticial de cada una de las instancias enunciativas, explicitada en los distintos niveles de la obra. Así, el autor textual valiéndose de elementos propios del horizonte de sentido andino como la oralidad, la memoria, el testimonio, las formas rituales, etc., configura una obra que posiciona su locus enunciativo en el Ande en tanto muestra formas de aprehensión de la realidad y la existencia propias de la episteme andina, cuyo ejemplo más saltante es la estructura ritual de la obra, a través de la cual se muestra la pervivencia del llamado “molde de la oralidad primaria”. Es sobre la base de esta estructura ritual que el hablante lírico se encarga, en el plano discursivo, de llevar a cabo la performance ritual con la que se pretende superar el momento de crisis que su pueblo atraviesa.

Es sobre la base de esa condición intersticial que el polo de la emisión elabora una poética decolonizadora que cuestiona la modernidad/colonialidad/eurocentrada, así como la imposición de la episteme y las formas poéticas occidentales. No solo eso sino que al empoderarse de elementos occidentales (castellano y escritura) propone la desjerarquización en el trato con el otro y muestra también las tensiones producto de la interacción de dos modos de comunicación: oralidad-escritura.

## **CAPÍTULO IV**

### **SEMIOSIS DECOLONIZADORA: EL RITO DE PASO Y LA BÚSQUEDA DE UN NUEVO ORDEN**

Al referirse a las pluralidades etnoculturales de las sociedades latinoamericanas Kemy Oyarzún (1993) habla de una batalla frontal que se lleva a cabo entre los distintos sistemas estético-ideológicos conflictivos y señala que estas batallas son también semióticas y semánticas<sup>131</sup>. Este es un aspecto que queremos resaltar en este capítulo, cómo a partir de una semiosis decolonial *Choza* se inserta en esta batalla, cuestiona el logocentrismo de la palabra y las formas poéticas instituidas por occidente.

La semiosis decolonial que propone Miranda en *Choza* no puede ser entendida cabalmente sino se analiza la estructura ritual que sostiene al discurso del hablante lírico, sustentada en categorías y concepciones propias de la sensibilidad y la episteme andina como los principios de relacionalidad del todo, correspondencia, complementariedad y reciprocidad, que atraviesan la obra. El reconocimiento de estas categorías y su funcionamiento en el texto nos permitirá determinar las relaciones que se entretejen entre los poemas, entendidos como pertenecientes a un macro actos de habla, así como comprender el sentido que, por los vínculos establecidos con el conjunto, adquiere cada uno de ellos. Nos permitirá también entender los mecanismos de los que se vale el hablante lírico para construir su discurso y darle validez.

#### **4.1 Referencialidad y drama social**

Como se señaló en la introducción, es preciso entender que *Choza* es una obra que al ser elaborada desde el mundo andino, demanda una recepción atenta a estos códigos, por esa razón nos apoyaremos en algunos conceptos tomados del ámbito de la antropología, principalmente en la variante de la antropología simbólica de Víctor Turner. Sin embargo,

---

<sup>131</sup> En el tercer capítulo hemos señalado la propuesta de esta autora en torno al “ideologema del rito” como categoría que puede ser útil para abordar obras que responde a sensibilidades otras.



previamente, y aunque de manera muy sintética, queremos remitirnos, a un primer aspecto tocado por Luján Atienza, que es el de la referencialidad de lo literario que engarza muy bien con los vínculos entre el referente y el discurso que como vimos se explicitan en el llamado “polo de la emisión”.

Señala Luján Atienza (2008) que la teoría literaria (europea y norteamericana) se ha detenido muy poco en el vínculo entre discurso poético y realidad, que sus reflexiones sobre la referencialidad más bien han partido de lo literario entendido como una categoría abstracta, que incluso autores como Mijail Bajtín al abordar este tema mantuvieron un tanto al margen el discurso poético al que hasta antes de la aparición de la pragmática del discurso lírico se le atribuyeron características estrictamente ficcionales o de experimentalismo lingüístico.

Aunque el panorama que describe Luján comenzó a cambiar visiblemente hacia la segunda mitad del siglo XX todavía son pocos los estudios que abordan el vínculo señalado en el ámbito de la poesía. No es nuestra intención profundizar teóricamente en este tema, simplemente lo mencionamos porque nos interesa señalar que las ideas de Luján enmarcadas en la línea de la pragmática se ajustan mejor a propuestas como las que hallamos en *Chozas* que responden al horizonte de sentido andino en el que nuestra conocida distinción entre realidad y ficción no funciona en los términos en los que funciona para occidente y, por ello, los decires o manifestaciones discursivas no pueden ser abordados sin tomar en cuenta los vínculos que mantienen con la realidad. No hay que olvidar, como dice Larrú (2015), el nivel de realidad presente en los relatos de la comunidad andina en tanto el saber está vinculado a la experiencia y a una ética, a “un modo de actuación en la realidad, una manera de aprender a orientarse socialmente” (35).

Ello explica que el discurso presente en *Chozá*, más aún, la obra misma, responda a una intención pragmática.

Con esto no se quiere decir que haya que valorar la poesía por sus vínculos con la realidad sino que sería bueno, como apunta Luján, no olvidar que al entenderla como un discurso estamos asumiendo que establece relaciones con el mundo, como cualquier otra práctica discursiva y que habría que analizar cuáles son las formas que adopta esa referencialidad en el discurso: “La poesía no iba a ser una excepción como tipo discursivo. Lo que ocurre es que prima en ella el estrato lingüístico y la capacidad imaginativa, lo que la ha convertido tradicionalmente en un género visto como evasivo (y evadirse de la realidad es una manera de hablar de ella por rechazo). La poesía, al contrario que la narrativa, debido a su brevedad, no puede generar mundos posibles complejos y completos, pero ello no quiere decir que no hable de mundos, precisamente los sugiere” (Luján 31) puesto que como decía Cornejo Polar, la poesía es un ejercicio de interpretación de la realidad.

Creemos que en *Chozá* no solo se sugiere un mundo, como apunta Luján, sino que se elabora una re-presentación<sup>132</sup> simbólica de él. Re-presentación que se da en el plano epistémico y que se explicita en el nivel de las formas: estructura y organización de los poemas; lenguaje, tono, imágenes, guardan vínculos estrechos con el entorno socio cultural de quien lo re-construye y con las concepciones de quien se expresa en él: un *runa/jaqe* que dará cuenta, a través de lo estético (si hablamos en términos occidentales), de esas categorías supraestéticas de las que habla Cornejo Polar (1982:10); un sujeto que a través de un código ritual propio de su cultura no solo sustenta y fundamenta una propuesta

---

<sup>132</sup> En el sentido en que lo entiende Estermann, es decir una nueva presentación o creación.

poética sino que da cuenta de su “racionalidad” en el sentido en que lo entiende Estermann (2006): “(...)‘cierto modo de concebir la realidad’, una ‘manera característica de interpretar la experiencia vivencial’, un ‘modo integral de entender los fenómenos’, ‘un esquema de pensar’, una ‘forma de conceptualizar nuestra vivencia’, un ‘modelo’ (*paradeigma*) de (re)presentar el mundo” (100), en términos occidentales, una ideología, mejor aún, un horizonte de sentido.

Debemos entonces, y en primera instancia, centrarnos en la concepción que sobre la realidad se tiene en el ande. Según apunta Estermann (104-106) en el mundo andino, la realidad en sí ni es ‘lógica’ ni ‘lingüística’, sino simbólicamente presente. El ‘símbolo’ predilecto no es la palabra ni el concepto, sino la realidad misma en su densidad celebrativa semántica: “la ‘realidad’ está presente (o se presenta) en forma simbólica, y no tanto (...) conceptual”. El hombre andino no pretende “conocer” (en el sentido teórico) el mundo si no insertarse míticamente en él, de allí la importancia que cobra el ritual, en el que la realidad es re-creada: “La celebración (‘recreación’, ‘culto’) no es menos real que la realidad misma que aquella hace presente, sino más bien al revés: en lo celebrativo, la realidad se hace más intensa y concentrada (...). El ‘símbolo’ es la presentación de la ‘realidad’ en forma muy densa, eficaz y hasta sagrada; no es una mera ‘re-presentación’ (...) cognoscitiva, sino una ‘presencia vivencial’ en forma simbólica”.

También Víctor Turner (1980:41-44) ha señalado la importancia de la simbología ritual en la medida en que los símbolos rituales alcanzan una dimensión emotiva y socio cultural y ayudan a reafirmar la validez de ciertas normas fundamentales en contextos en que se producen pugnas y conflictos o momentos críticos en la vida de un pueblo y su función sería la de mantener la cohesión social y restablecer el orden perdido. Es decir, y

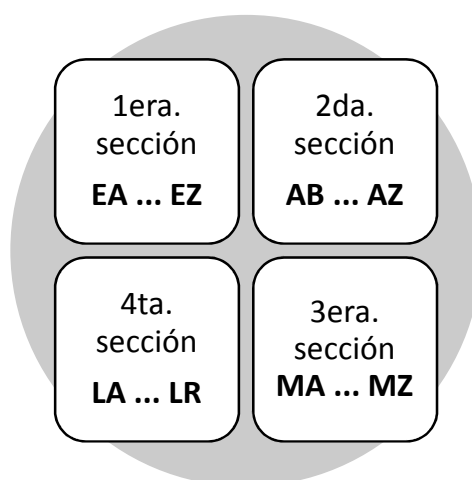
refiriéndonos a la sociedad andina, el ritual cumpliría una doble función: por un lado, es la forma a través de la cual el hombre del ande se inserta en la realidad e interactúa en ella; por otro lado, es un instrumento a través del que se revalida la armonía del cosmos, por decirlo de alguna manera.

Sobre la base de lo expuesto, la idea que sostenemos en relación a *Choza* es que tanto su estructura como la organización de los poemas se encuentran determinados por un código ritual que cumple con las dos funciones señaladas. Es a través del rito que se propone el universo andino como *locus* enunciativo. Esto se hace evidente en la intención que lleva al hablante lírico a instituir a través de su discurso un lugar-tiempo sagrado que le permite dar inicio a un rito de paso que pretende propiciar el fin de un ciclo y favorecer el inicio de otro. El hablante lírico se posiciona en este espacio-tiempo sagrado como un ente mediador y desde él da cuenta de los distintos aspectos que constituyen su mundo así como de los avatares de su pueblo con la intención de contribuir a cerrar un ciclo marcado por el caos y la colonialidad y dar paso a un período de trato igualitario, horizontal, con el otro.

Para sustentar nuestra propuesta tomaremos, en primer lugar, el concepto antropológico de “drama social” que Turner usó para referirse a situaciones ineludibles en todas las sociedades ya que constituyen respuestas a conflictos surgidos entre dos o más actores y en el que la performance (o ritual) que se realiza está cargada de símbolos. Como apunta Melgar Bao (1998), este concepto permite abordar los ejes de la transformación social, eslabonados a aquellos otros que permiten la continuidad en los tiempos de corta y larga duración, afectando todos los niveles de la organización social, desde la familia hasta el Estado. Creemos que este concepto puede ayudarnos a entender que la estructura ritual de la que venimos hablando no es arbitraria, sino que tiene una intención explícita y un

profundo significado socio cultural que el autor implícito quiere evidenciar a través de la voz del hablante lírico.

Como antes se dijo, *Chozas* es una obra conformada por cuatro secciones determinadas por los títulos de los poemas. Así, los de la primera sección tienen como primer elemento la letra E a la que acompañan en sucesión otras letras del alfabeto (EA, EB, EC, etc.). Lo mismo ocurre en las otras secciones del libro con la salvedad de que en cada una de estas la letra inicial del título, varía. De modo que en la segunda sección la letra A es la inicial, en la tercera la letra M y en la cuarta, la letra L, haciendo un total de 100 poemas, recordémoslo:



Esta estructura cuatripartita que tiene claras connotaciones andinas, definitivamente no es arbitraria y puede también ser explicada, en principio, a través del concepto ya mencionado de “drama social”. Según explica Turner, y confirma Melgar Bao, el drama social supone cuatro momentos:

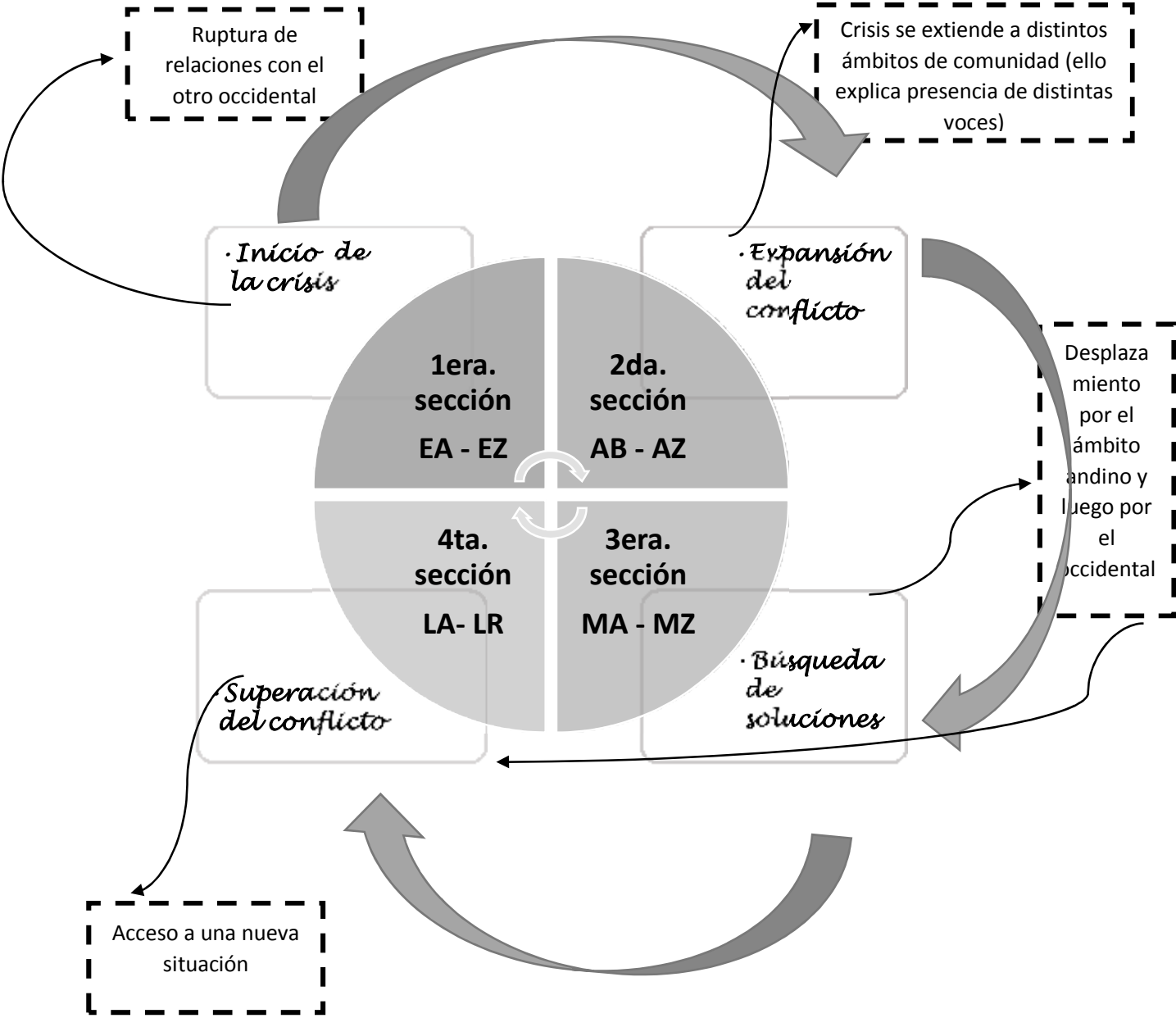
1. el de ruptura de las relaciones sociales debido a alguna infracción cometida.

2. el momento de crisis que supone la expansión del conflicto a otras esferas de la vida social.
3. el momento de búsqueda de mecanismos de control y/o formulación de propuestas simbólico-rituales que permitan remediar el conflicto social y,
4. el momento de superación del conflicto que puede consistir en:
  - a) el retorno a la normalidad o reestructuración “no siempre feliz” de las relaciones sociales o,
  - b) una irremediable escisión de ellas.

El libro de Miranda, desde nuestro punto de vista re-presenta un drama social que se explicita desde la primera parte en la ruptura de las relaciones con el otro occidental, resultado de la transgresión de las normas básicas de convivencia ejercidas sobre la comunidad indígena, pues se ha atentado contra el principio de reciprocidad, el cual no se puede entender solo con un criterio pragmático ya que tiene resonancias cósmicas: es un reflejo del orden universal. Estermann se refiere a ello al hablar de la justicia cósmica: “A través de la reciprocidad, las y los actores/as (humanos/as, naturales, divinos/as) establecen una ‘justicia cósmica como normatividad subyacente a las múltiples relaciones existentes. Por eso la base del principio de la reciprocidad es el orden cósmico (...) como un sistema armonioso y equilibrado de relaciones” (147).

La situación de crisis, debido a la infracción cometida que se extiende a los distintos ámbitos que conforman la vida de la comunidad es puesta en evidencia por el hablante lírico y, la expansión del caos, que se manifiesta a través de la voz de los enunciadores, hace necesaria la realización del ritual que, siguiendo el modelo de Turner, derivará, ya en

la cuarta parte de la obra, y como más adelante veremos, en un momento de “superación del conflicto”.



#### 4.2 Estructura ritual.

La crisis provocada por la actitud colonizadora del otro occidental tiene implicancias éticas, sociales, económicas, culturales, cósmicas: desestructuración social, caos, en la medida en que su intrusión ha significado la subvaloración de la cultura andina. De modo que la intención del hablante lírico es revertir esta situación a través de la celebración de un ritual que propiciará que él, y el grupo que representa, cierren este período caótico y accedan a un nuevo escenario: se trata de un rito de paso que se recrea simbólicamente en la estructura cuatripartita del libro.

Van Gennep (2008) sostiene que la vida de un individuo, perteneciente a cualquier sociedad, está marcada por un continuo cambio de estatus en su ciclo vital. Este hecho, que tiene que ver con la adaptación social del sujeto a su grupo, puede resolverse de dos maneras: solo con el cumplimiento de determinadas condiciones que son de índole económica o intelectual, o, a través de la realización de determinadas ceremonias. Esto último, que en las sociedades modernas se da solo en el ámbito religioso, se intensifica en las sociedades ancestrales en las que las distintas actividades que realiza el individuo están marcadas por el predominio de lo sagrado. A estas manifestaciones culturales, rituales, de un grupo social, que tienen que ver con el cambio de estatus la antropología las ha denominado ritos de paso.

Si bien, como lo explica Van Gennep, los ritos de paso tienen que ver con el continuo cambio de estatus en el ciclo vital de un individuo, ciclo que estaría marcado por determinados episodios o períodos de crisis que las personas atraviesan a lo largo de su vida<sup>133</sup>, desde el punto de vista de González Carré y Galdo Gutiérrez (1977), no se

---

<sup>133</sup> Que, en un afán de síntesis, Hoebel (1961: 403) reduce a cuatro: nacimiento, madurez reproducción y muerte.



circunscriben necesaria, ni únicamente, a cambios de índole fisiológica sino que “pueden tener coincidencia con otros aspectos de la cultura que dan como resultado mayor significación social al acto o serie de actos que pueden comprender el llamado Rito de pasaje” (10). Es preciso recordar que quienes se han ocupado del estudio de los ritos de paso coinciden en señalar que los períodos de crisis no solo pueden estar relacionados al proceso vital de un individuo sino también de un grupo.

De modo que en *Choza* el sentido y la importancia simbólica radica en el hecho de que se trata de un rito de paso colectivo a través del cual se pretende propiciar un cambio social reivindicativo. Pero, además, y según lo sostenido por Van Gennep, la función de estos ritos sería la de atenuar los efectos perniciosos de las perturbaciones causadas por los cambios de estado, en el caso de la obra de Miranda, a través del rito, también se pretendería atenuar el cambio de estado provocado por la intrusión occidental.

Todo rito de paso presenta tres momentos (Van Gennep 38):

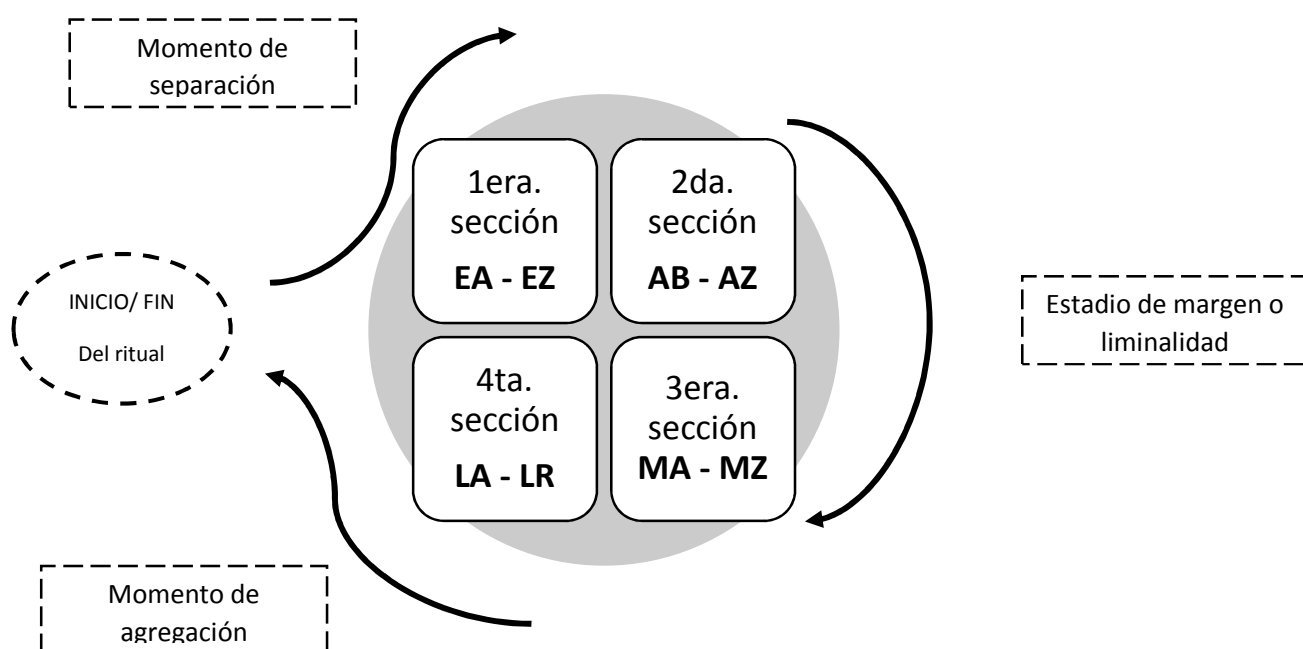
1. el momento de separación del estado, situación o mundo anterior.
2. el estadio de margen, y
3. el momento de agregación a la nueva situación, estado o mundo.

Tanto Turner como López – Baralt (1989), que para sus estudios retoman los planteamientos de Van Gennep, coinciden en señalar determinadas características de cada uno de estos momentos, así la estudiosa anota:

“La transición [el rito de paso] está pautada por tres fases: la *separación* (que incluye algún comportamiento simbólico que exprese el distanciamiento del individuo de su

estado anterior<sup>134</sup>), el *margen o limen* (un período ambiguo durante el cual el sujeto ritual no posee ninguno de los atributos del estado anterior ni del estado siguiente), y la *incorporación* (la transición se ha consumado y el neófito accede a nueva condición social con derechos y obligaciones claramente definidos)”.

Estos tres momentos, como lo afirmamos en el capítulo anterior, son posibles de rastrear en la estructura de *Chozo*:

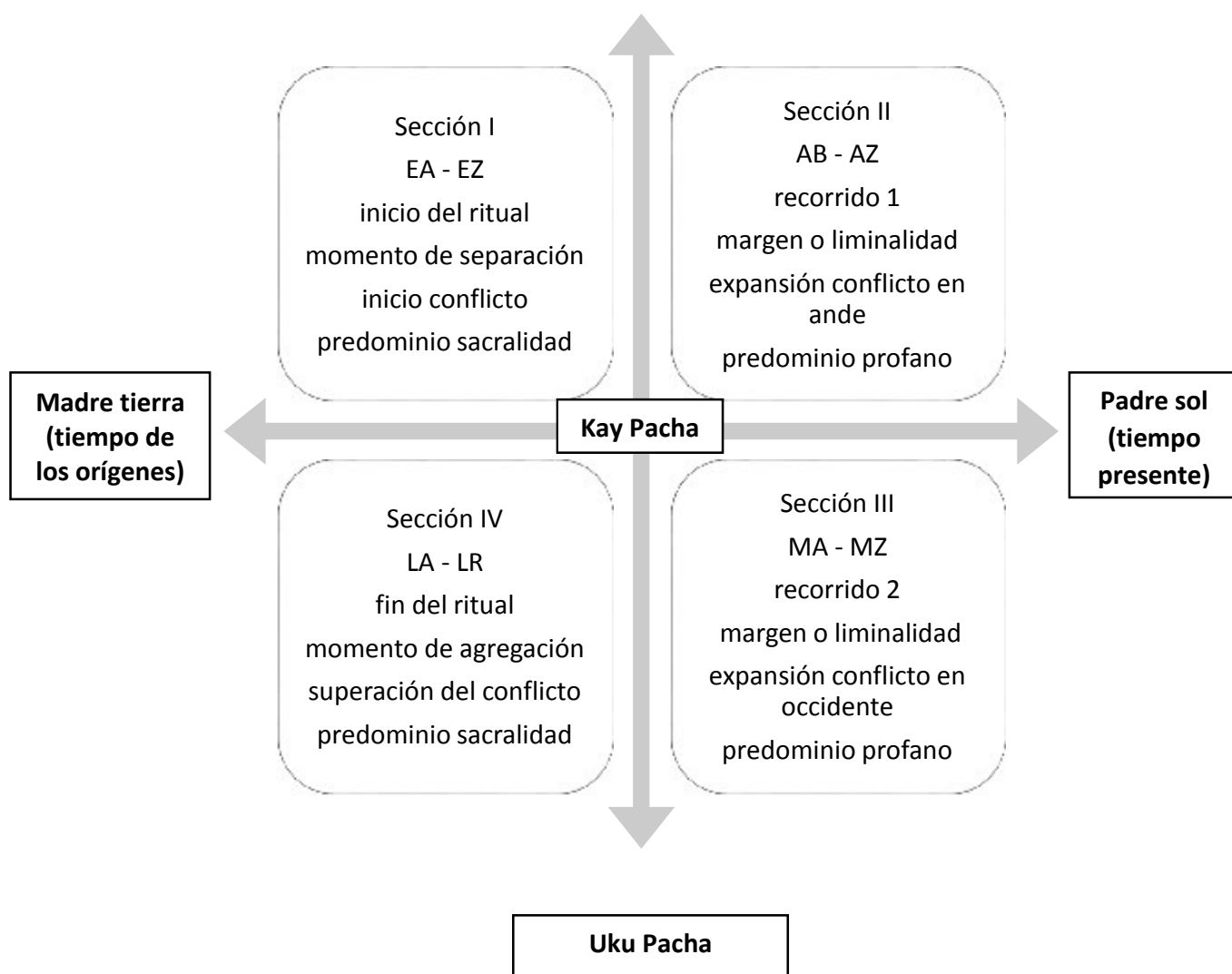


Como vemos la estructura cuatripartita del libro no se sustenta solo en una división externa que correspondería a la organización superficial del texto, sino, sobre todo, en su lógica interna y complementaria con las otras que, entre otras cosas, recrea el ritual. Cabe señalar, además, que cada una de estas partes encierra una dinámica cíclica y entre cada una de ellas hay poemas que sirven de engranaje, puede ser el último o el primero de cada sección o ambos.

<sup>134</sup> Este estado anterior según Turner puede ser entendido como un punto anterior fijo en la estructura social o como un conjunto de condiciones culturales, o ambos (101).

Pero, puesto que se trata de la celebración de un ritual, es decir, de una re-creación de la realidad andina, no hay que perder de vista que el principio, la esencia, la fuerza vital que da sustento a esa realidad es la relación existente entre todo lo que tiene vida y, en el mundo andino, no solo hombres y animales tienen vida sino el universo entero. Estermann llama a esto la “relacionalidad del todo” y señala que es el “axioma inconsciente de la filosofía andina” que se manifiesta en todos los ámbitos de la vida y que es la clave para la interpretación hermenéutica del hombre andino (112). De modo que en *Choza* la estructura cuatripartita estaría recreando el universo andino, la relacionalidad cósmica, la *pacha*; de allí la importancia del rito de paso que estaría cumpliendo la función de relacionar los elementos que la constituyen y que deben entenderse como polaridades complementarias, es decir, estaría cumpliendo la función de restablecer el orden cósmico.

En el imaginario andino la cuatripartición tiene un sentido ordenador y en el contexto del libro se podría asumir que cumple con la función de aquietar el caos. Como apunta Vega Neira, el pensamiento andino concibe la realidad de forma simbólica: “la realidad es ritual, cíclica y cósmica: no es posible revelar algún elemento sin su comprensión holística” (24). Por ello, el sentido del discurso o la interpretación aislada de los poemas no podrá ser completo ni cabal si se pierde de vista esta concepción holística que tiene como base un ordenamiento espacial y temporal (arriba/abajo; izquierda/derecha; antes/después).



En principio las polaridades propuestas en el esquema son espaciales (arriba/ abajo; izquierda/derecha) y temporales (antes/después) y convergen en el *kay pacha*, lugar temporal<sup>135</sup> (Reyes 2008:142) que puede entenderse como el aquí-ahora, lugar de la vida y al mismo tiempo puente cósmico entre las polaridades planteadas: “región de transición y

<sup>135</sup> Reyes manifiesta que en el mundo andino el tiempo no es un recipiente que haya que llenar con hechos como ocurre en occidente y propone que no habría tiempo en el mundo andino sino “lugares temporales” que constituyen a los hombres que los habitan.

‘mediación’ por excelencia, el *locus* predilecto de la relacionalidad cósmica. En esta ‘región’ se juega prácticamente la suerte de todo el cosmos, como dice Estermann; suerte que, en, y a través del ritual y la celebración, se ‘reconstituye’ y revitaliza permanentemente y se mantiene en orden y equilibrio, o en su defecto se desordena y desequilibra, a causa de las relaciones establecidas en y desde *kay/aka pacha*” (Estermann: 173). En *Choza* es en este lugar temporal, en el aquí-ahora, que surge el conflicto y es en este mismo lugar temporal que se dará inicio al rito de paso, es decir, se jugará la suerte del pueblo del hablante lírico. Este *kay pacha* o *chakana* cósmica está simbolizada en la obra, a nivel del discurso, por la ubicación que asume el locutor pero, principalmente por la choza desde la que emitirá su discurso, la choza simboliza el lugar-tiempo de la enunciación.

#### **4.2.1 Escena dramática - escena enunciativa**

Tomando libremente el concepto de “drama social” de Turner podemos decir que en la primera sección de *Choza* se plantea la escena dramática, pero también, y en términos de Maingueneau, se realiza la presentación de la escena enunciativa.

La primera tiene que ver con la instauración simbólica del universo andino como un espacio - tiempo marcado por la sacralidad cuyo orden ha sido alterado debido a la irrupción del otro en su mundo, propiciando el advenimiento del caos, la crisis y el conflicto. Ese escenario, marcado por las continuas tensiones propias del encuentro de dos sistemas culturales distintos y en pugna, es el que predomina en la obra. Los acontecimientos que en él se suscitan determinan los decires y las acciones tanto del hablante lírico como de los enunciadore, es el escenario desde el que se formulan los discursos.

La segunda, la escena enunciativa, tiene que ver con la ubicación espacio-temporal de los sujetos dicentes: el hablante lírico y los enunciadores; sus *locus* enunciativos, el ande y la choza, desde los cuales se revela la crisis por la que atraviesa su pueblo. El hablante lírico demarca su situación de enunciación y la situación comunicativa de su discurso con el fin de abrir un canal de comunicación que les permita, a él, principalmente, en tanto elegido, pero también a los enunciadores, dirigirse al otro, para quien, prácticamente no existen como interlocutores. Al hacerlo, el hablante lírico toma una posición no solo espacio - temporal sino epistémica. “Toda obra literaria, dice Méndez Rubio, en tanto acto discursivo, supone una toma de posición, no hay un lenguaje neutro. El compromiso de la poesía con el mundo, según él, ocurre en el espacio que le es más propio, el de las formas” (Luján 2008: 31). En el caso de *Choza* esta toma de posición se da en todos los niveles, incluidos aquellos de la estructura y organización del texto, pero se hace directamente explícita en el discurso del hablante lírico, que corresponde a la primera sección de la obra, a través de la presencia de una serie de eventos a los que nos referiremos a continuación.

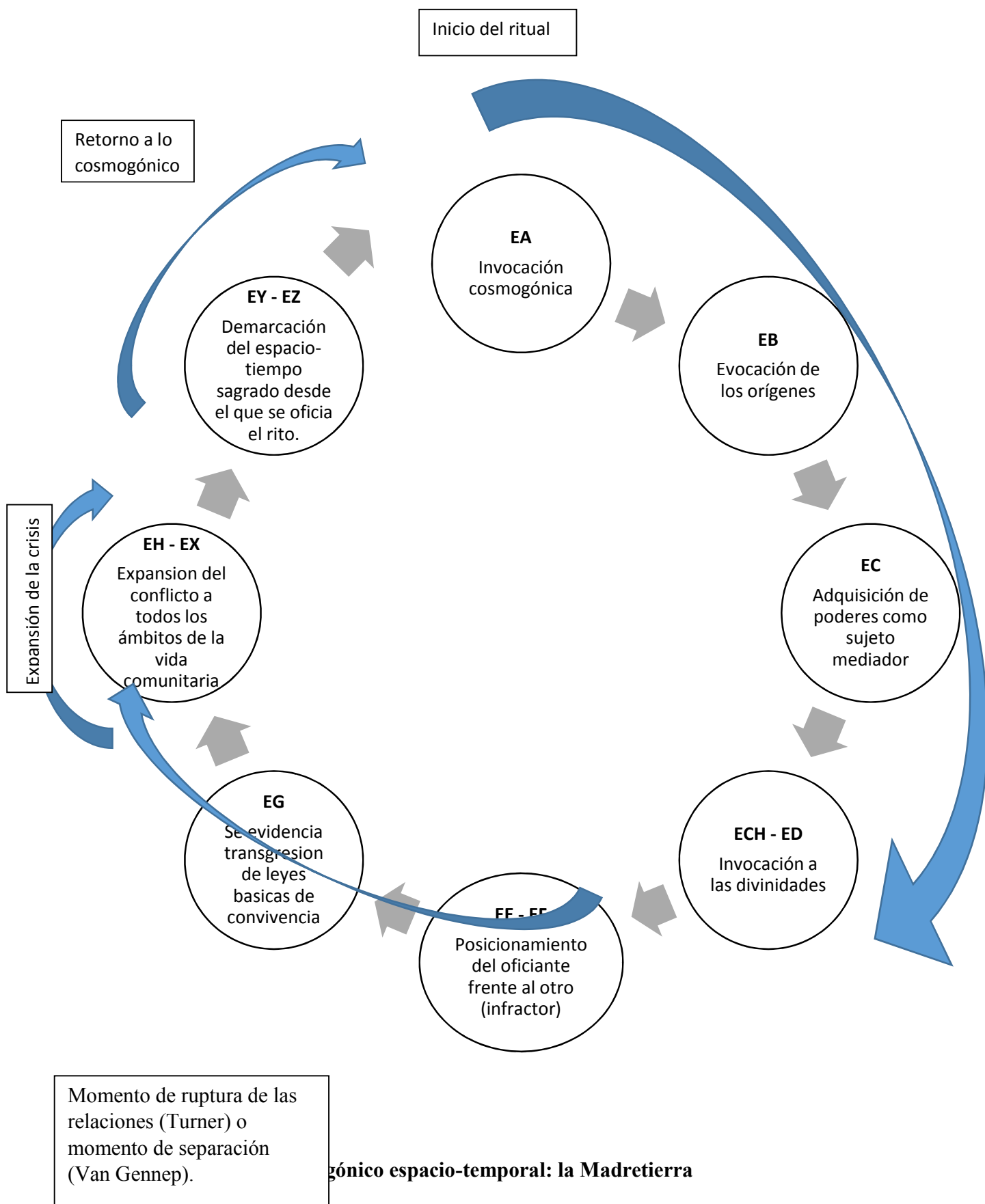
#### **4.3 Inicio del ritual**

En la celebración del rito de paso, Van Gennep (38) establece un primer momento que corresponde al de la separación del estado anterior. Este primer momento se desarrolla en la primera sección de *Choza* y halla correspondencia con el primer momento (resquebrajamiento de las relaciones sociales como consecuencia de alguna transgresión cometida) y también con el segundo (crisis, en el que el conflicto resultante de la infracción se expande a otros ámbitos de la vida social) del “drama social” de Turner. El otro occidental ha infringido el principio de reciprocidad y este hecho que tiene resonancias

cósmicas, propicia una necesaria celebración ritual que permita la mencionada “separación” del estado de crisis que se vive.

#### **4.3.1 Sección I: cosmogonía y conflicto**

Siguiendo el patrón general de los rituales, el hablante lírico de *Chozá* inicia con una invocación cosmogónica (poema EA) que evoca la aparición del hombre (poema EB); sigue con su posicionamiento como sujeto mediador y con poderes que le han sido conferidos por los dioses y por su pueblo (EC), además de la respectiva invocación a las deidades (poemas ECH y ED): estos son los poemas de apertura de *Chozá* o, dicho simbólicamente, el discurso de iniciación del rito. Enseguida, el hablante lírico se posiciona frente al otro, evidencia la infracción cometida (EG) y sus repercusiones en la vida de la comunidad (EH - EX), para finalizar con la demarcación del tiempo espacio sagrado (EY - EZ). Veámoslo en el esquema:





Aunque en los cuatro primeros poemas de esta sección no hallamos el término quechua Pachamama<sup>136</sup>, es evidente que, a través de la palabra compuesta Madretierra, el locutor alude a ella. Este término, como se sabe, es panandino y polisémico y posee muchas connotaciones. Por un lado, la Madretierra es concebida como la divinidad que da origen a todo lo existente, ella es el fundamento de la vida de todo cuanto existe. En ella se sintetiza el movimiento del cosmos, los seres que la habitan; ella lo abarca y lo comprende todo, ella es el origen y el fin. Ella es la que ha dado vida al universo y en cuyo seno el hombre halla el inicio de su existencia: es su madre, más aún, es la Madre de los orígenes<sup>137</sup>. Concebida así, se le rindió culto en la zona panandina, desde épocas anteriores a los incas en las que los rituales andinos se iniciaban con su invocación (Rostorowsky 2007) y así, es que aparece en el poema EA. Pero ahí no se agota su sentido pues, por otro lado, según apunta Estermann:

“Filosóficamente *pacha* significa el ‘universo ordenado en categorías espacio-temporales’, pero no simplemente como algo físico y astronómico. El vocablo griego *kosmos* tal vez se acerque más a lo que quiere decir *pacha*, pero sin dejar de incluir ‘el mundo de la naturaleza’, al que también pertenece el ser humano. *Pacha* también podría ser un equivalente homeomórfico del vocablo latino *esse* (“ser”): *pacha* es ‘lo que es’, el todo existente en el universo, ‘la realidad’. Es una expresión que se refiere al más allá de la bifurcación entre lo visible y lo invisible, lo material y lo inmaterial, lo terrenal y celestial, lo profano y lo sagrado, lo exterior e interior. Contiene como significado tanto la temporalidad, como la espacialidad: lo que es, de una u otra manera, está en el tiempo y ocupa un lugar (*topos*). Esto inclusive rige para los ‘entes espirituales’ (espíritus, almas, Dios). *Pacha* es la base común de distintos estratos de la realidad que para el *runa/jaqi* son básicamente tres: *Hanaq/ alaq pacha*, *kay/aka pacha* y *uray* (o *ukhu*)/*manqha pacha*. Sin embargo, no se trata de ‘mundos’ o ‘estratos’ totalmente distintos, sino de aspectos o

<sup>136</sup> El término solo aparece dos veces en la obra, en el poema ED y en el poema final LR, es decir, en los momentos en que se pretende remarcar el carácter sagrado de este ser y la función que cumple en el restablecimiento del equilibrio, por lo tanto se intensifican los sentimientos de respeto del hablante lírico. En lo concerniente a los demás poemas, en tanto que en el plano discursivo escrito el hablante lírico se dirige a occidente y la intención es que se le pueda entender, el código usado es el castellano.

<sup>137</sup> Cabe señalar que esta estrecha relación madre-hijo, que el sujeto de *Choza* subraya continuamente, ha sido señalada como rasgo recurrente de una serie de mitos andinos estudiados por Rostorowsky (2007), entre otros.

‘espacios’ de una misma realidad (pacha) interrelacionada. Tal vez sea oportuno traducir el vocablo *pacha* por la característica fundamental de la racionalidad andina: ‘relacionalidad’. Tiempo, espacio, orden y estratificación son elementos imprescindibles para la relacionalidad del todo. Juntando el aspecto de ‘cosmos’ con el de ‘relacionalidad’, podemos traducir (...) *pacha* como ‘cosmos interrelacionado’ o ‘relacionalidad cósmica’ (2006: 157-158)”<sup>138</sup>.

También en estos sentidos se la entiende en el poema EA, en él se sugieren las distintas dimensiones del término *Pacha*, explicadas por Estermann: la Tierra entendida como planeta y como lugar que alberga al hombre; su dimensión espacio-temporal; su carácter dual (que se evidencia en distintos aspectos como naturaleza/sociedad, materia/ antimateria, etc.) y cíclico; el todo dinámico, la unidad; la connotación de orden y estratificación y, finalmente, la idea de relacionalidad cósmica expresada en los versos: “¡Madre de la Unidad indivisible:/ Espacio-movimiento y materia-tiempo/ que es lo mismo:/movimiento-tiempo y espacio-materia./¡Unidad-Madre!”. La función simbólica de la Madretierra es bastante explícita: es fuente de vida, de regeneración, relacionalidad y transformación del orden cósmico.

La estructura ritual de la obra revela la necesidad de este “comportamiento mitológico”<sup>139</sup> al decir de Mircea Eliade (la invocación a este ser primigenio en el poema EA y la evocación de la aparición de la vida en el planeta, que se explicita en el segundo poema del libro, EB), pues se entiende que sin el recuento del momento originario no hay posibilidad de llevar a cabo la performance y, por lo tanto, en la situación planteada en *Choza* no sería posible el anhelado cambio, no sería posible dejar atrás la situación de

---

<sup>138</sup> Estermann aclara en nota a pie de página que en la racionalidad andina no se trata de un lugar geográfico si no funcional, se trataría de ejercer cierta función cósmica.

<sup>139</sup> Eliade lo define como el afán por “la recuperación periódica del *illud tempus* de los “comienzos” partiendo de la idea del estrecho vínculo entre mito y ritual que él, como muchos otros estudiosos, mantuvieron. Sin embargo, cabe señalar lo sostenido por Urbano (1993:13) acerca de que no hay un principio universal y de que los vínculos entre mito y ritual son complejos y muchas veces no existen. En el caso específico de *Choza* creemos que ese vínculo estaría dado por el comportamiento mitológico señalado.

colonialidad. Recordemos que el término *Pacha* también revela la relacionalidad temporal, la fluidez continua y unitaria entre el pasado y el futuro (García/ Roca 2004: 41).

Sin embargo, cabe aclarar, que el retorno a ese tiempo primordial no implica una hierofanía en el sentido en el que la entiende Eliade (1988), es decir una irrupción de lo sagrado en el mundo, pues tal como vemos en los poemas que componen el libro la sacralidad es el estado natural de la realidad en la que se desenvuelven tanto el hablante lírico como los enunciadores<sup>140</sup>. Sabemos que en la cultura andina no existe la distinción entre lo sagrado y lo profano sino que el hombre se encuentra en una realidad y una existencia ya sacralizada por el mito que forma parte de su existencia cotidiana (Reyes 2008; Depaz 2005) y, esta es, la circunstancia del hablante lírico de *Choza*.

La rememoración del acontecimiento primordial tiene que ver también con la concepción cíclica del tiempo andino, en la que el futuro es pasado y el pasado futuro. Esta elasticidad, por llamarlo de alguna manera, hace que el tiempo primordial sea no solo accesible, sino que se convierta en la fuente del presente y de aquello que está por venir. Por su accesibilidad ese tiempo cíclico posibilita un mayor acercamiento entre el hombre y las divinidades pues, como lo hemos señalado, en el imaginario andino el tiempo sagrado no es un tiempo alejado de la experiencia humana, por eso la primera alusión en el poema de apertura, EA, es a la Madretierra, que no solo es la referencia mítica originaria, sino que forma parte consustancial de la cotidianeidad y diario desenvolvimiento de los sujetos presentes en el libro. Esta presencia continua y cotidiana revela, por otro lado, el porqué de la reiterada alusión a los orígenes en los distintos poemas que componen *Choza*.

---

<sup>140</sup> Recordemos que en estudios más contemporáneos y centrados específicamente en el pensamiento indígena latinoamericano se cuestiona el peso del componente occidental en la propuesta del autor rumano (Estermann, Reyes, Llamazares).

La reiterada alusión al momento originario que se explicita a nivel del discurso, en los distintos poemas y detrás de la cual está la concepción cíclica del tiempo, no es inútil, si entendemos que esa circularidad temporal está vinculada a las ideas de cancelación y renovación que responden a una concepción dinámica del cosmos en la que la peculiaridad de la temporalidad es precisamente la ruptura: se da fin a un ciclo para dar inicio a otro, es decir, a través de esa concepción circular del tiempo, presente en la estructura y reiterada continuamente a nivel del discurso, se está proponiendo la implantación de un nuevo orden y la finalización de un período marcado por el caos que atraviesa el pueblo del hablante lírico debido a la intrusión occidental. Además, su “comportamiento mítico” representa de por sí un cuestionamiento al tiempo histórico occidental, más bien lineal. Y, por último no hay que olvidar que el comportamiento mitológico tiene implicancias no solo estéticas sino éticas pues el retorno al pasado significa una reafirmación de los valores, en este caso de los valores de la comunidad del hablante lírico.

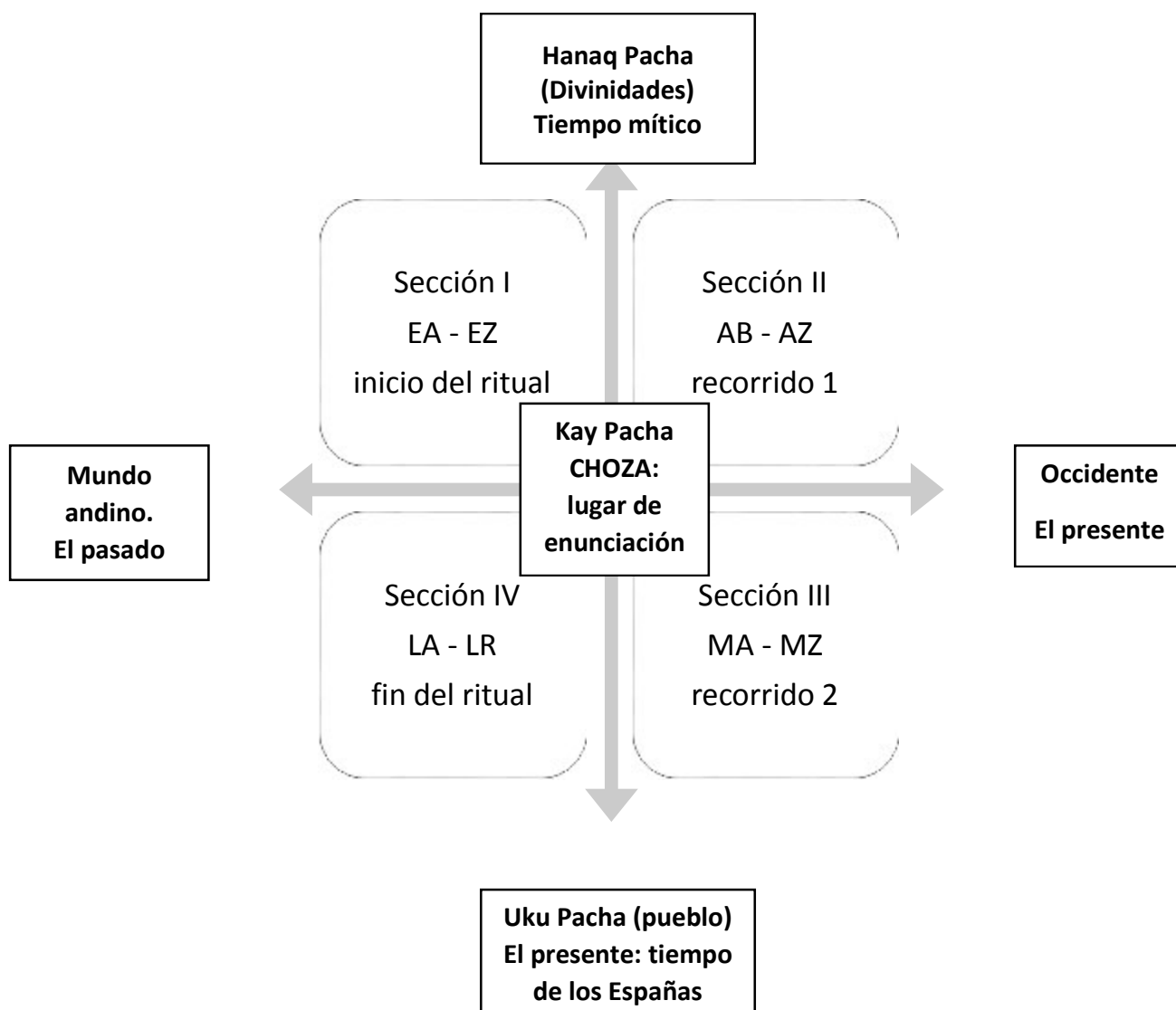
#### **4.3.1.2 La *chakana* cósmica: posicionamiento del hablante lírico y sacralidad de su discurso**

“Entre cerro y pampa está mi choza” dice el primer verso del poema EC (poema clave en la organización y sentido del discurso). La ubicación geográfica, territorial, de la choza es una ubicación simbólica<sup>141</sup>, ritual, espacio – temporal y geopolítica. Al encontrarse entre el cerro (lugar divino en la religiosidad andina) y la pampa, la choza -y por lo tanto el hablante lírico, puesto que es él quien la habita- adquieren el rol de

---

<sup>141</sup> Cabe aclarar que para Turner los símbolos cumplen el papel de operadores en el proceso social por tanto, no son objetos en sí mismos. Los símbolos suscitan transformaciones sociales, afectivas y conductuales en los actores sociales, ayudándolos a resolver situaciones conflictivas como el cambio de status, vía el ritual y la catarsis, renovando la fuerza cohesiva y reguladora de las normas sociales. Los símbolos moldean y filtran las maneras en que los actores sociales ven, sienten, piensan acerca del mundo, pero también operan como focos de interacción social, posibilitando frente a ellos mismos el despliegue de un abanico conductual (Melgar Bao 1998: 14).

mediadores entre las dualidades opositivas y a la vez complementarias propias de la episteme andina: arriba/abajo e izquierda/derecha; entre las divinidades y su pueblo; entre occidente y ande; entre el antes y el después. Se trata también de una mediación temporal, si entendemos que en este espacio el hablante lírico, a través de su discurso, reactualizará el tiempo de los orígenes para dar sustento al presente. Recordemos la importancia y dimensión simbólica que la casa adquiere en el altiplano andino: “En el transcurso de la construcción de una casa, los aymaras reconstruyen su visión cosmológica, y la misma casa se convierte en una representación del cosmos, una metáfora del cerro mundo, un *axis mundi* y una estructura organizativa en torno a la cual giran otras estructuras” (Arnold citado en Mignolo 2005: 21). La choza sintetiza la memoria y el saber colectivo, social y cultural adquirido. Se convierte en el centro, en el que se fusionan distintos ejes. Por un lado, las divinidades que ubicadas en el *Hanaq Pacha* están vinculadas al tiempo mítico y el pueblo en el *Uku Pacha* que, vale la pena aclararlo, debe ser entendido como el ahora, el tiempo de los Españas, en el que el pueblo del hablante lírico ha sido sometido y padece la colonialidad, dicho metafóricamente, se encuentra sumido en la penumbra. Por otro lado, el segundo eje está constituido por el mundo andino vinculado al pasado, al tiempo mítico y occidente, vinculado al presente. Así pues la choza es la *pacha* sagrada, el reflejo del universo, tal como el libro pretende ser: una *chakana*.



Es importante reparar en el hecho que si bien este es el poema de presentación del hablante lírico como ente mediador (una vez realizado el esbozo cosmogónico en los poemas EA y EB que dan inicio al ritual), lo que vemos en los primeros versos es el privilegio que se le concede a la ubicación de la choza. Más allá de lo que ella representa, recordemos también, como señala Howard-Malverde al referirse a la *Autobiografía de Gregorio Condori Mamani*, que el lugar de origen es parte fundamental de la identidad del individuo en la cultura andina. La identidad individual es secundaria. Por ello es que no hay

una alusión directa a él como individuo puesto que en el ande el hombre se define más bien por su vínculo con los otros y con el universo: su identidad es funcional. Lo que en occidente entendemos por identidad en este caso estaría dada por la relación con su entorno cósmico y social: la existencia del hombre es una con la de su pueblo. Este estrecho vínculo queda plasmado en el hecho de que inmediatamente después de la ubicación simbólica de la choza, el hablante lírico alude a su pueblo como el fundamento de su existencia, como la base de su identidad: ni la choza ni él existen sin lo comunitario: “Mi pueblo la ha proyectado,/ Mi pueblo la ha edificado,/ Mi pueblo la ha investido/y mi pueblo le ha dado su nombre./ Mi pueblo me hizo nacer,/ mi pueblo me ha alimentado/ mi pueblo me ha educado/ y me ha dado lo que necesito”.

El hablante lírico se convierte así en el portavoz de su pueblo quien le encomienda una tarea: “mi pueblo me ha dicho que hable a su nombre,/ de su condición universal”. Este posicionamiento, como lo señalamos líneas arriba, es ritual y geopolítico. El hablante lírico es el elegido para officiar el rito de paso <sup>142</sup> que debe conducir a su pueblo a un nuevo orden y, la sacralidad de su discurso, se ve avalada, de manera implícita, por las divinidades representadas por el cerro. Por otro lado y de manera explícita, es el elegido por su pueblo para dejar testimonio del valor de su cultura y su condición. Pero, además de ritual, social e histórica, en este momento se realiza, de manera clara, una toma de posición de su *locus* enunciativo: el ande.

Desde el rol que le ha sido asignado, el hablante lírico dará cuenta de los avatares y del caos en el que se encuentra su pueblo debido a la intrusión occidental, que ha desestabilizado su mundo a partir de su afán colonizador, de la imposición y legitimación

---

<sup>142</sup> En diferentes culturas se ha creído siempre que la creación o más precisamente, la recitación, es dominio de unos cuantos individuos.

de su racionalidad, su religión y sus costumbres como las únicas válidas. Frente a ello, la ubicación espacio temporal del sujeto, la reafirmación de la existencia de su pueblo: “mi pueblo está aquí”, se hace necesaria. Él, como portavoz de un grupo humano silenciado, a través del carácter sagrado de su discurso y la performance ritual no solo se convierte en el mediador entre las divinidades y su pueblo, entre el otro occidental y su pueblo, sino también en aquel que ayudará al paso de un ciclo a otro.

Pero, se entiende que la cancelación de un ciclo no puede producirse si antes no se ha dado la recuperación del tiempo primordial, que además de su carácter ejemplar está vinculado a la idea de renovación, de un nuevo nacimiento, de un nuevo comienzo, recordemos que en los rituales la función del hombre es celebrar a los dioses pero también contribuir a que se den las alternancias cíclicas del universo. Por ello el hablante lírico en los dos poemas iniciales se ha ocupado de esta reactualización, para asegurar la renovación de la vida de su pueblo. En ese sentido reafirmamos la idea de que *Chozo*, la obra misma, puede asumirse como un rito de paso que ayuda a cerrar un ciclo caótico y propone un período nuevo marcado por un trato horizontal con el otro: esa es la propuesta.

El hablante lírico es consciente de la situación de colonialidad que experimenta su pueblo y por ello sabe que la búsqueda de una relación de tipo horizontal con el otro no implica ni resignación, ni sometimiento, ni claudicación, ni ausencia de confrontación. También sabe que el cambio que se pretende, supone una tensión dialéctica con el otro, en la medida en que se ha producido una colonización espacio temporal y también ideológica. Por ello es necesario que demarque su lugar de enunciación, el territorio desde el cual se dirigirá al otro: no se trata de un discurso cualquiera sino de un discurso avalado por los dioses y por su pueblo. Y no es desde cualquier lugar que se realiza la interpelación, sino desde un espacio tiempo sacralizado: el universo andino, encarnado en la choza, cuya



instauración supone también la instauración de una verdad y, puesto que lo verdadero tiene que ver con lo sagrado, no se trata de un discurso cualquiera <sup>143</sup>.

Por ello, y resumiendo, resulta significativo para el esquema que estamos usando que en el tercer poema (EC), el hablante lírico de cuenta de su posicionamiento en el lugar tiempo sagrado o lugar tiempo de enunciación, y señale la función que le corresponde desempeñar. Este hecho tiene varias implicancias. Primero, que su discurso debe entenderse como un discurso marcado por la sacralidad en el que la recitación adquiere un carácter ritual y a él le toca desempeñar el rol de mediador entre la divinidad y su pueblo, entre su pueblo y el otro occidental, entre el pasado y el futuro. Segundo, la conciencia de que se está viviendo un momento de caos y se hace necesaria la recitación pues contribuirá, al legitimar el espacio como sagrado, pasar del caos al orden. Tercero, su posicionamiento es también un posicionamiento ideológico e identitario (en el sentido que hemos explicado) frente al otro occidental, una demarcación del lugar tiempo, también ideológico, desde el cual le dirigirá su voz. Todo esto, es decir, la construcción que el hablante lírico ha realizado de la escena enunciativa (Maingueneau 2004: 191), se sintetiza en el poema EZ, desde nuestro punto de vista, el poema de la demarcación e instauración del espacio-tiempo sagrado del ritual, cuyos versos iniciales son bastante explícitos: “Es a mí a quien toca arrojar una lliclla/ ¡y la arrojé al espacio!”.

#### 4.3.1.3 Opuestos complementarios y tripartición cosmogónica

---

<sup>143</sup> Quizá convenga recordar la diferencia que establece Eliade entre historia verdadera e historia falsa. Las historias falsas se pueden contar en cualquier momento y en cualquier sitio, los mitos no se deben recitar más que durante un lapso de tiempo sagrado, esto explica la estructura de *Chozá*, explica la función que cumple la primera sección del libro y explica el afán del hablante lírico por reactualizar, a través de la invocación, ese tiempo - espacio sagrado.

La concepción dual del mundo en el imaginario andino halla sustento en los principios de correspondencia y complementariedad y puede sintetizarse en el término quechua *yanantin* (opuesto complementario, dinámico y recíproco) según el cual todos los elementos tienen un opuesto complementario: no existe nada en el universo que pueda ser entendido como un ser único o aislado. En esta lógica binaria los opuestos complementarios están en constante interacción y esa dinamicidad es el fundamento de la existencia humana. (Estermann 2006; Larrú 2010, 2011; Llamazares 2006). El universo y todos los aspectos que conforman la realidad se conciben como un continuo fluir, como un proceso, marcado siempre por esta oposición complementaria y no por la individualidad. Esta concepción dual, entendida como principio metafísico, sustenta pues la organización del universo y la existencia del hombre, de allí que podamos encontrarla en la organización social, económica y política como también en las manifestaciones artísticas, religiosas y en los distintos aspectos de la existencia cotidiana del hombre andino. Desconocer la dualidad puede ser causa de desgracias porque se estarían desconociendo las limitaciones de la posición del hombre sobre la tierra (Estermann 2006).

Por ello es que el hablante lírico como parte de la instauración del espacio tiempo sacralizado (escena enunciativa) evidencia estos presupuestos en su discurso; en primera instancia, a través de la polaridad masculino/ femenino encarnada en dos divinidades: *Inti* y *Pachamama*, a quienes como parte del ritual invoca en los poemas ECH y ED. En el caso del dios se señala su carácter cíclico y procreador. El dios aparece vinculado al día, a lo luminoso, a lo alto, a lo visible, es el que regula la existencia del hombre: “Y, volvemos a mirarte: ¡Gran hermoso en los jardines de tu mansión!/ Rigiendo y dispensando,/ abundando y regulando/ nuestra supervivencia”.

En el caso de la diosa se señala su carácter primigenio. La diosa se halla vinculada a las profundidades, a la oscuridad y a aspectos y procesos de la naturaleza que tienen que ver con la idea de maternidad. A diferencia de lo que ocurre con el dios, el hablante lírico le cede la palabra a la *Pachamama* y, en su discurso, este personaje enfatiza el indisoluble vínculo que mantiene con el hombre, su hijo, en quien prolonga su ser: “Ustedes son mi desplazamiento, mis prolongaciones,/ mi cerebro con mi actividad más poderosa;/ ni en la abstracción total/ ni en la realidad más concreta/ puedo dejar de ser;/ son ustedes lo visible de mi profundidad/ y lo superficial de lo desconocido/ en mi actual o en mi remoto estado”. La preeminencia de la diosa en la concepción andina es un tema que ha sido subrayado por Rostorowsky y Reyes<sup>144</sup> y que en *Chozas* se evidencia en distintos momentos a partir de la alusión recurrente a este vínculo maternal.

A partir de la invocación a estas dos divinidades al sujeto lírico fortalece los lazos entre el *hanan pacha* y el *kay pacha*, pero, principalmente, reafirma ante el otro, los principios organizadores de su mundo y, por lo tanto, su ubicación en el lugar tiempo sagrado o lugar de enunciación.

La concepción dual del universo está presente en todo el libro y se expresa en otras relaciones binarias: occidente – ande; arriba – abajo; divinidad - hombre; femenino – masculino, etc. En ese sentido el principio dual se ve reafirmado y complementado por otros dos principios fundamentales presentes en la cosmovisión andina, los principios de tripartición y cuatripartición. Ya nos hemos referido a la importancia que la cuatripartición

---

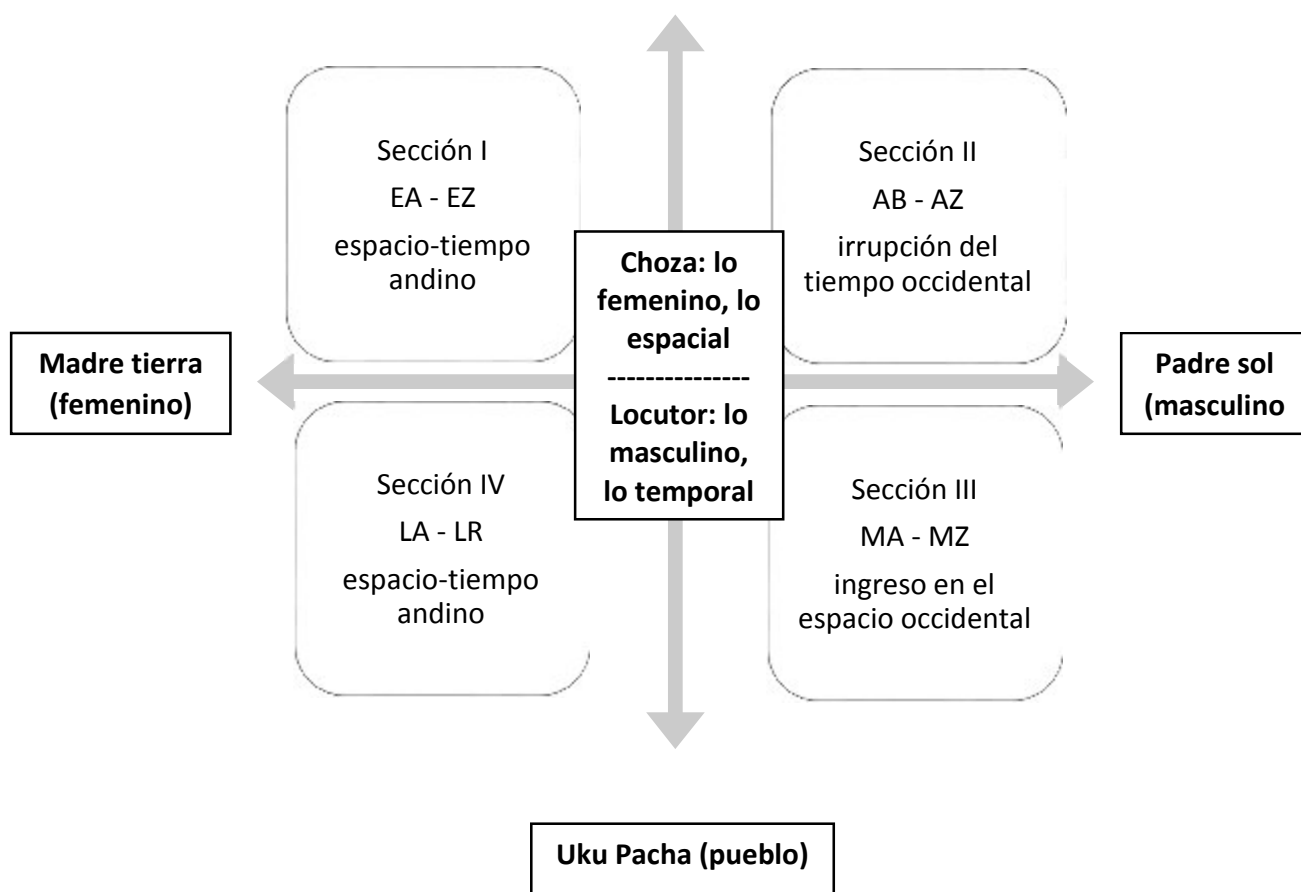
<sup>144</sup> Rostorowsky (2007) menciona una hegemonía femenina en las concepciones míticas y religiosas del ande desde épocas preincaicas. En ellas, los dioses masculinos cumplían principalmente el rol de progenitores, en tanto que las diosas estaban caracterizadas por su carácter primigenio, idea que es compartida por Reyes: “En esos mitos es una diosa la que ocupa el lugar central. Cuando se trata de la gran madre telúrica se muestra con una anterioridad y permanencia cósmica que contrasta con la eventualidad y transitoriedad del varón celestial” (61).

tiene en la estructura del libro y cómo, a partir de ella, este puede ser entendido como una chakana, reflejo del universo. En relación a la tripartición podemos decir que halla su origen en la necesidad de intermediación entre los opuestos y en el libro de Miranda halla su principal realización, aunque no única, en dos elementos ya mencionados: la choza o lugar de enunciación y el hablante lírico que se presentan como mediadores entre la divinidad y el hombre, entre el pasado y el presente, entre occidente y ande, elementos que en sus relaciones constituyen una dualidad que encierra los principios de lo masculino y lo femenino, del espacio y el tiempo<sup>145</sup>.

<p><b>Hanaq Pacha</b> <b>(Divinidades)</b></p>
--

---

<sup>145</sup> En relación a la cuatripartición podemos decir que se trata de un desdoblamiento de la dualidad cuya finalidad, como ya hemos visto, responde al establecimiento del orden.



La existencia entendida a partir de la concepción de los opuestos complementarios subyace también en el modo como el sujeto lírico entabla sus complejas relaciones con el otro occidental. Por un lado muestra en su discurso disposición para un diálogo horizontal, pero, asimismo, muestra una actitud confrontativa, con cierta dosis de ironía, y explícitamente anticolonial.

En relación a lo primero, ya hemos dicho que es a través del ritual que se pretende propiciar el restablecimiento del orden que involucra el trato horizontal con el otro occidental. En ese sentido cabe recordar lo que dice Estermann: “El ideal andino no es el ‘extremo’, uno de los dos ‘opuestos’, sino la integración armoniosa de los dos” (142). Esa

integración armoniosa no hay que entenderla como síntesis conciliadora, sino como expresión del ideal de equilibrio, que lleva a la búsqueda de armonía con la naturaleza y explica el interés constante por aquietar el caos y garantizar el orden cósmico (Martínez Sarasola 2004), función que cumplen la mayor parte de los rituales y símbolos, cuyas formas metafóricas pretenden regular la dinámica de los contrarios. Frente a un contexto en el que al sujeto andino se le ha negado la voz, ha sufrido la postergación y el maltrato y ante la inevitable presencia desestabilizadora del otro en su mundo, no obstante ello, se plantea la coexistencia a partir del respeto mutuo, la equidad, la igualdad cultural, social, humana, estado que se pretende alcanzar a través de una “mediación celebrativa” (Estermann 142), simbólica, que es el ritual.

La actitud confrontativa, por otro lado, es el resultado de las condiciones jerárquicas, de colonialidad, en la que se encuentra el pueblo del locutor, que se hará más explícita en las características de su discurso anticolonial y su actitud, que se entiende en términos dialécticos, cuyo origen, propone Estermann, podríamos hallarlo en el choque cultural de la conquista.

#### **4.3.1.4 Momento de separación y expansión del conflicto**

Lo afirmado hasta aquí se complementa con la idea de Turner de que si bien con la celebración del ritual se pretende restablecer el orden, no quiere decir que los conflictos o rivalidades desaparezcan ni siquiera en la interpretación del ritual, en donde pueden ser representados simbólicamente o de manera abierta.

Lo cierto es que en *Choza* el momento de evidenciación del conflicto y la toma de posición se inicia con los poemas EE, EF, EG que en el esquema del “drama social”

corresponderían al momento preciso de ruptura de relaciones y que en el esquema del rito de paso de Van Gennep se ajustarían al acto simbólico que corresponde a este primer momento denominado momento de “separación”.

Profundizando en esta situación de ruptura, propia del rito de pasaje, podemos añadir que esta se da en tres niveles: se trata en principio de una ruptura epistemológica que se evidenciaría en la expresión “yo pienso distinto”; en segundo lugar se trataría también de una ruptura pragmática: “yo hago algo distinto” y, en tercer lugar, sería también una ruptura de tipo prospectivo: “yo deseo que esto que existe sea distinto”<sup>146</sup>, triada cuyos dos primeros niveles se anticiparían en el poema EC: “ (...) me visto: extraigo productos para elaborarlos en la maquinaria de mis manos;/ hablo: transformo acústica para representar las imágenes de mi mundo;/ me connaturalizo: ofrendo a la Madretierra, a su descendencia y a sus fenómenos mis homenajes vitales;/creo: me desgarró para hacer mis modelos de tiempo y de espacio (...)”. Los mismos niveles continúan y se enfatizan en los poemas EE y EF: “¡No me grites de calle a plaza: cholo;/grítame de selva a cordillera,/de mar a sierra,/de Tahuantinsuyo a República: INDIO!/ Lo soi! (...)¡Con mi esqueleto, mi ecología y mi Historia: lo soi!”. En cuanto al tercer nivel, este se halla en el poema EG<sup>147</sup> en el cual el locutor manifiesta de manera bastante explícita su molestia, por el abuso y la intromisión occidental y, detrás de ella, latente, el deseo de que esa situación cambie: “Es verdad que están aquí mis raíces/ pero no es menos cierto que trasplantes extranjeros/ han encontrado terreno propicio a mi lado:/ ¡no me dejan crecer!/ ¡no me dejan andar!/ ¡me inmovilizan!/ y, están seguros de extinguirme/ Llegan de Europa y USA;/ tirando sus

---

<sup>146</sup> Estas distinciones son productos de las conversaciones mantenidas con Elías Rengifo y principalmente de sus reflexiones en torno al tema.

<sup>147</sup> Debemos aclarar que estos tres niveles se hacen explícitos en otros poemas a lo largo del libro.

fragmentos culturales,/ cortando con sogas, nuestra sabiduría, a los cerros./atando con sogas, nuestra sabiduría, a los cerros (...)”.

De aquí en adelante, en los poemas que siguen en esta primera sección del libro (EH - EX), se muestra, todavía de manera sintética, en qué medida la crisis provocada por el otro ha desestabilizado distintos ámbitos de la vida comunitaria. Es el momento en que se inicia la expansión del conflicto y de allí la aparición de las distintas voces de los enunciadores que comienzan a dar cuenta de la situación por la que atraviesan tanto ellos como su comunidad. Esta circunstancia se ve, sin embargo complementada con un esbozo de los aspectos centrales de la existencia del pueblo: el vínculo estrecho con la naturaleza y su concepción cosmogónica.

#### **4.3.1.5 Demarcación del espacio- tiempo sagrado**

Esta primera sección que se inició con la restauración del tiempo primordial, comienza a cerrarse con el poema EY en el que se remarca la importancia de lo cosmogónico y las divinidades para finalizar luego con el poema EZ cuyo objetivo es cerrar un primer ciclo pero, sobre todo, demarcar el espacio - tiempo sagrado del ritual. Hay que reparar en el hecho de que en los primeros versos de este poema, el hablante lírico remarca su condición de oficiante y mediador: “Es a mí a quien toca arrojar una lliclla/ ¡y la arrojo al espacio!/”. Es a él, al elegido por los dioses y por su pueblo, a quien le toca demarcar el espacio-tiempo de la sacralidad.

¿A qué responde esta necesidad de demarcación de lo sagrado si, como lo explicamos antes, en el imaginario andino la sacralidad forma parte de lo cotidiano? Van



Gennep habla del carácter de “rotación de lo sagrado” según el cual lo sagrado no debe entenderse como, un valor absoluto, sino como “un valor que indica situaciones respectivas”( 27) es decir, tiene un carácter alternativo. En el caso de *Chozas* la sacralización del lugar tiempo se da porque la situación lo requiere: es otro acto simbólico del sujeto para marcar su lugar de enunciación y la distancia que lo separa del otro occidental. Es, dicho de otra manera, una reiteración de la sacralidad que responde a una necesidad de afirmación de lo que en términos occidentales llamamos identidad, en este caso, del hablante lírico y su pueblo. Pero, a la vez, se trata de una demarcación de la situación de enunciación, la situación de locución y la situación de discurso; en suma, la demarcación del espacio-tiempo de enunciación (una toma de posición) desde el cual se dirigirá al otro occidental.

#### **4.4 Liminalidad e intersticialidad**

Al referirse al estadio de margen o liminalidad indica Van Gennep que quien se halla en este estado “flota entre dos mundos” y que esta situación de margen, se halla presente, de forma más o menos pronunciada, en todas las ceremonias que acompañan el paso de una situación mágico-religiosa o social a otra (34-35) Profundizando en esta idea, Turner añade que una característica de la liminalidad o de las personas liminales (“gentes de umbral”) es la ambigüedad, la paradoja, la indeterminación, ya que esta condición, o estas personas, escapan del sistema de clasificaciones que normalmente establecen las situaciones en un espacio cultural. Los entes liminales no están ni en un sitio ni en otro; no se les puede situar en las posiciones asignadas y dispuestas por la ley, la costumbre, las convenciones (102).

Por ello mismo y al establecer vínculos con la propuesta de Bhabha podemos decir que es en este momento en que se muestra, de manera bastante clara, la condición intersticial del hablante lírico de *Choza*, o su condición de sujeto migrante, en términos de Cornejo Polar, como ente capaz de desplazarse simbólicamente por dos ámbitos culturales diferenciados. Este desplazamiento permitirá en un estadio posterior crear o asumir, según Bhabha, una determinada identidad y permitirá en el esquema del drama social de Turner una superación del conflicto.

Es en este estadio que el hablante lírico pretende entender, por un lado, el origen de los conflictos y el caos surgidos en el seno de su comunidad y al mismo tiempo pretende comprender los mecanismos del otro mundo, el occidental. Es decir, y en términos de Mignolo, es un sujeto que se ve obligado a concebir el mundo en la intersección del orden impuesto por la colonialidad del poder.

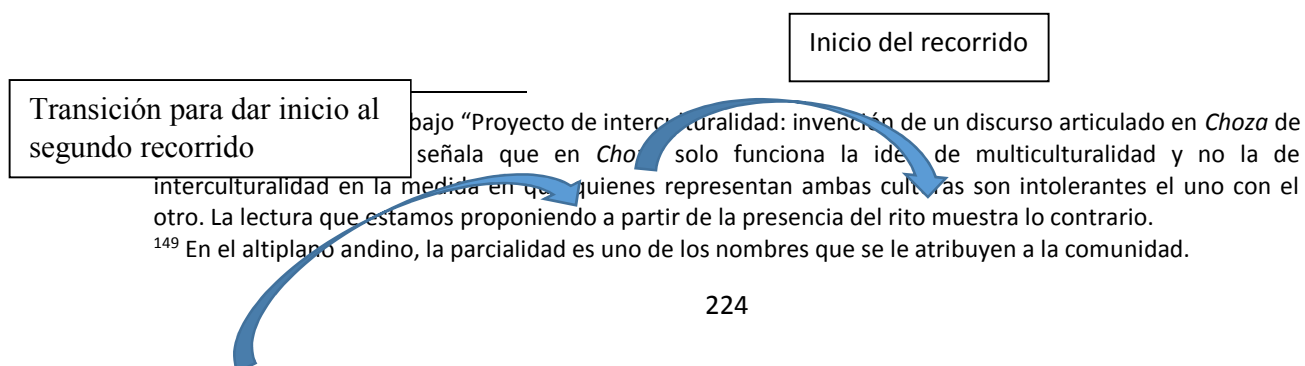
En ese sentido, ateniéndonos al planteamiento de Van Gennep, sostenemos que el estadio de margen o liminalidad estaría conformado por la segunda y la tercera sección de *Choza*. En la segunda sección, el recorrido se realiza por la comunidad del hablante lírico y, en la tercera, por la urbe occidental, encarnada en Lima. La ambigüedad o indeterminación que caracteriza a esta fase liminal, se halla representada simbólicamente, no solo en los conflictos “identitarios” de los sujetos que aparecen, sino en la gran movilidad que muestra el hablante lírico quien, efectivamente, parece flotar entre dos mundos, el andino y el occidental. Recordemos que las figuras de forasteros, peregrinos, viajeros, “pasajeros” en términos de Turner, son representativas de este estado liminal o, si se quiere, marginal. Esto último explica también la imagen que se presenta del sujeto occidental, no es que el

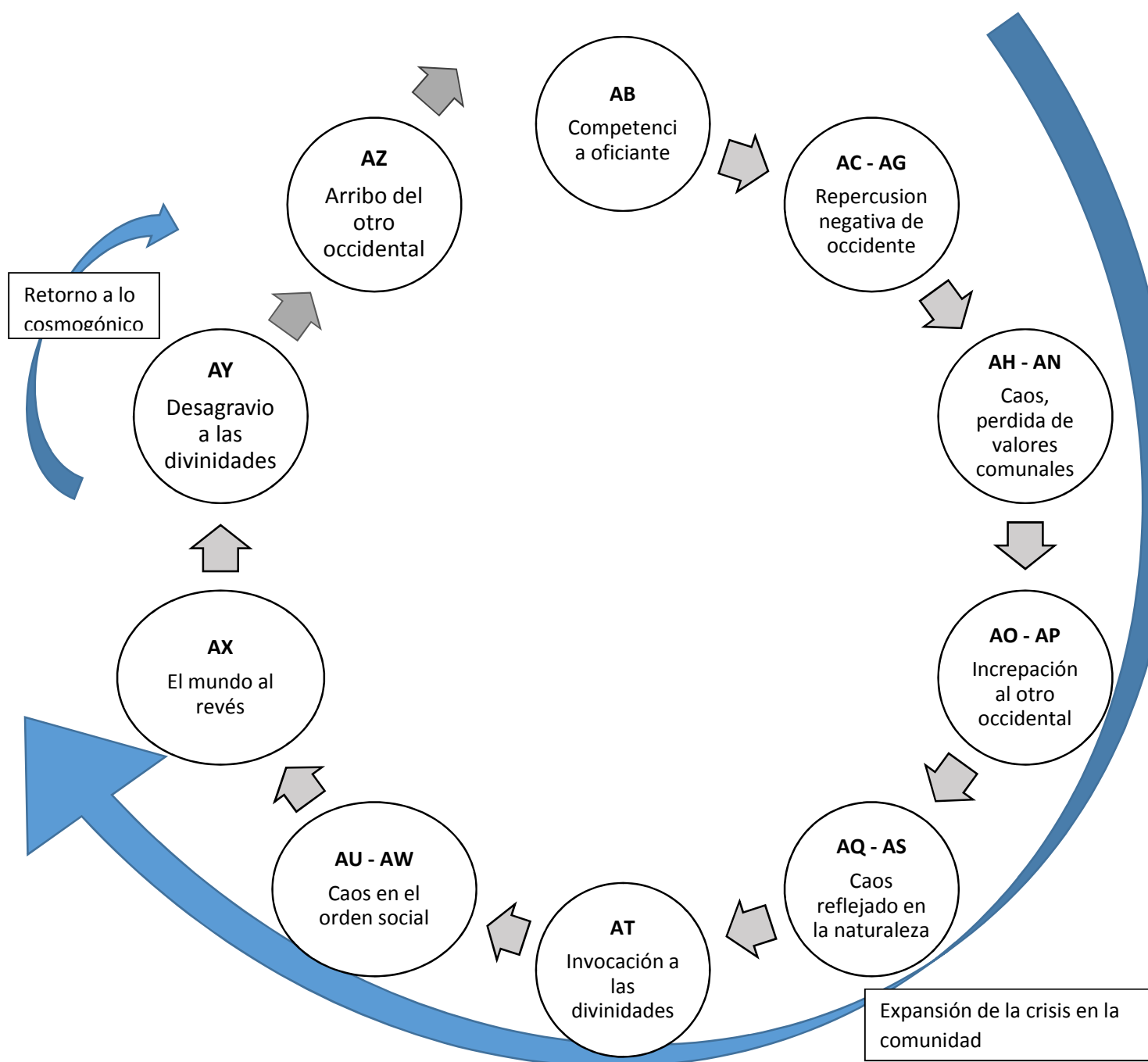
hablante lírico sea intolerante con el otro<sup>148</sup>, es simplemente que se está en la fase liminal y, por lo tanto, como ya se dijo, ni la ley, ni las convenciones, ni lo normal, funcionan en esta situación.

#### 4.4.1 Sección II: desde la parcialidad<sup>149</sup>.

“En cuanto asiento los pies en el camino/ me ligo al esfuerzo del eterno viajero”, dicen los primeros versos del poema AB con el que se inicia la segunda sección. Es bastante significativo que en el poema, el hablante lírico no solo señale su condición trashumante si no, también, su competencia para realizar el “recorrido” simbólico cuyo objetivo es hallar una solución para aquietar el caos y que, en primera instancia, lo llevará por el entorno más cercano a él, su comunidad.

La condición ambulante que asume el hablante lírico y la presencia de las voces de los enunciadores, le permiten dar cuenta de situaciones y aspectos que constituyen la realidad de su pueblo. El objetivo, es mostrar la expansión y dimensión de la crisis a través del énfasis puesto en escenarios problemáticos y negativos de los habitantes de la comunidad. Esta situación, como vemos en el esquema, se manifiesta de distintas maneras.





Por un lado, evidenciando que la intromisión del otro en su mundo, genera situaciones difíciles en los pobladores; por otro lado, y principalmente, a partir de infracciones cometidas por los mismos habitantes del pueblo, de modo que los temas

recurrentes son la infidelidad, el asesinato, la enfermedad, la muerte, la sequía, todas manifestaciones de esta condición liminal y caótica que termina sintetizándose en el poema

AX que muestra que el mundo está al revés:

Traigo leña a mi choza  
y la leña no arde.

La gallina anida  
los ovals días;  
pica los cascarones  
y los pollitos, ni pío.

Compro coca dulce  
Y mi mujer se enoja  
Gritando que es la más amarga.  
La escupe hacia las alturas del trueno.

Meto las manos a una madriguera  
Para atrapar culebras;  
Y sale un halcón; por un poco  
No se lleva mi ojo.

Fracturamos rocas a combo y barreno;  
se desprende una redonda  
y por un aliento no me astilla los fémures.

Llevo las ropas sucias para lavar  
y el río se seca.

No obstante, aunque no en este poema sino en otros, se muestra también cómo frente a esta situación caótica, los sujetos buscan amparo y refugio en las divinidades y en la naturaleza. Finalmente, hay una conclusión a la que llega el hablante lírico: la causa de la crisis no está en su comunidad (poemas AW o AY), por lo tanto es necesario ir al otro espacio: el urbano-occidental.

Esta segunda sección comienza a cerrarse con el poema AY en el que el hablante lírico hace una invocación a su pueblo para que cesen las desavenencias y a través de una ofrenda a la Madretierra se restituya el orden: “¡Suelten la herramienta!/ ¡Apártense unos de otros!/ ¡Victimando, nada se arregla!/ ¡Sentémonos en suelo neutral;/ ahuyentemos ambición y furia;/ hablemos ordenadamente,/ cada quien diga su razón desmaterializando el cuerpo/ y acomode sus pensamientos en ave liviana/ suspendida en vacío./ Desagraviemos a la Madretierra;/ Sea humildad y sometimiento precioso tributo”.

Luego, el poema AZ muestra el arribo del otro occidental, que sugiere que la movilidad también se da del lado de occidente, pero en este caso se remarca el carácter incidental, fortuito, de tal hecho, por ello se habla de “extravío” (lo que corrobora el estado de liminalidad en el que se está): “Forastero, ¿eres un visitante/o un extraviado en mi paraje?/ En cualquier caso, desconocido,/ eres bien venido./ Acércate a los ojos de este viejo morador;/ en años veo un hombre de hermoso rostro/ labrado en piedra de cantera europea,/ y son tus ropas de tan correcto aliño/ parecióreme la obra de costurero mago (...)”. Pero, además, la llegada del otro sirve de engranaje entre la segunda y tercera sección de la obra<sup>150</sup> y simbólicamente posibilita el ingreso del sujeto lírico al ámbito occidental. En los versos citados vemos que la actitud dialógica del sujeto lírico se mantiene y se manifiesta de manera explícita en determinados momentos, pero se trata siempre de un diálogo trunco no obstante la disposición que, por momentos, muestra en su interacción con el otro: “Come esta porción del manso cordero;/ bebe este poco del aflautado manantial;/ Sírrete confiadamente del plato de mi cariño”. La actitud desprendida

---

<sup>150</sup> El mismo procedimiento se ve entre la tercera y la cuarta parte de la obra, es decir, el poema último de una sección y el primero de la otra coinciden en la temática y funcionan efectivamente de engranajes. No ocurre lo mismo entre la primera sección y la segunda debido a que hay una clara necesidad de demarcar el espacio tiempo sagrado representado por la primera sección.

y amable del hablante lírico que se viabiliza a través de su actitud dialógica, solo da cuenta de la apertura y el trasfondo humano de sus actos, es la actitud de un sujeto que, a pesar de todo, le abre las puertas de su mundo al otro. Nada más. Nada más, porque su apertura no es muestra de subordinación. De allí la alternancia con expresiones tensas como la que cierra el poema: “¡Carajo, tú, me creas necesidades!”. No existe en él sentimiento alguno de resignación, pero sí intención de diálogo como posibilidad de superar el momento de caos. Hay que considerar que este es el momento del *tinkuy* en el que se propone una horizontalidad en la interacción de los sujetos y que curiosamente coincide, en la estructura cuatripartita de la obra, con el *chaupi* estructural, la mitad del libro.

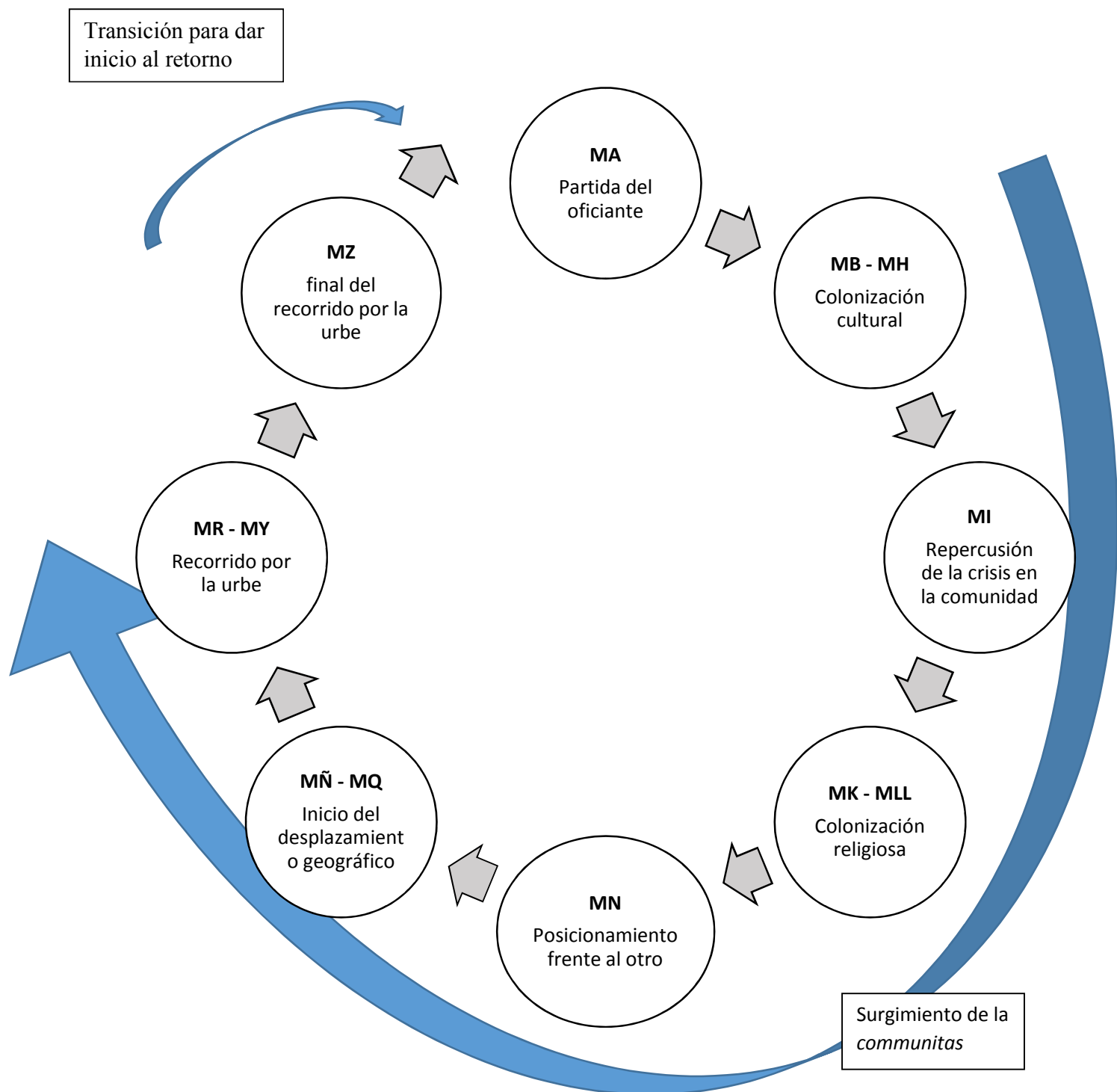
#### 4.4.2 Sección III: entre la estructura y la “*communitas*”

La llegada del otro occidental que se reitera en el primer poema de la tercera sección, MA, coincide con el inicio del segundo recorrido del sujeto lírico. En este caso el desplazamiento está orientado al conocimiento del ámbito urbano-occidental.

Tenemos, por un lado, el desplazamiento, siempre simbólico, por las instituciones más representativas de occidente: la escuela y, a través de ella, la Iglesia y el Estado. El recorrido, como podrá entenderse, no es meramente descriptivo sino crítico y cuestionador.

Inicio del 2do.  
recorrido





El discurso del hablante lírico pone en evidencia la naturaleza hegemónica del conocimiento occidental-colonial: “Cuando leyeron sus libros, mis hijos/se les



desprendieron las bayetas del cuerpo./El que lee y escribe está en la corriente del progreso./Comprarán camiones, casas, negocios...” (ME). También pone en evidencia, no sin cierta ironía, el poder colonial de la Iglesia y su carácter corrupto como muestra el poema MK:

Recibo de un sacerdote extranjero  
estampas para repartir,  
en unas está Cristo, —crucificado— arriba el calvario  
en otras hai un Papa en un balcón del Vaticano.

El Santo Padre, no tiene los cabellos desgreñados,  
ni espinas sangrando su frente,  
ni llagas en sus costados  
ni huesos perforados.

El Papa, tiene pendiendo del cuello  
una cadena con cruxifijo de oro;  
bendice con la diestra a una plantación  
blanca de pañuelos;  
la tiara le fulgura con el atuendo bordado;  
su brillo, —pintado—, llega a mi choza.  
Brillo que otras sociedades retribuyen con creces.

Retorno las estampitas del Papa, al reverendo;  
y en la última fase de nuestra amistad – cortada a pico -,  
le pregunto si el Evangelio que arrojó, Atahualpa,  
a los suelos, ha sido levantado.  
Me contesta que NO.

La elocuencia del poema es sobrecogedora porque también a través de la mención a Atahualpa se trae a colación, nuevamente, el conflicto no resuelto entre oralidad y escritura y con ello se remarca la complicidad de la Iglesia en el violento proceso colonizador. Otra cuestión interesante en el poema es que el Evangelio no ha sido levantado, esa parece ser una alusión directa a la pervivencia de la oralidad. Crítica, ironía, cuestionamiento, pero siempre presente, la capacidad de diálogo: “Gautama, Jesucristo, Mahoma/siéntese cada cual a su manera. /En el día del debate del más alto nivel divino/os convoco a nombre de mi

Padresol. / (...) La Madretierra, también tiene sus quejas/y nos pregunta a humanos y divinos: “Por qué no cambiar la calidad del sufrimiento” (MLL). Es decir, y como ya hemos visto en otros poemas<sup>151</sup> los sujetos presentes en *Chozas* muestran, a pesar de todo, una actitud de apertura cuyo objetivo es alcanzar un trato horizontal, intercultural, con el otro occidental.

Por otro lado, el desplazamiento del sujeto lírico que es simbólicamente territorial, geográfico e histórico, se explicita en su ingreso a lo urbano limeño y a través de ello, a su idiosincrasia y sus costumbres. Tanto en el recorrido simbólico por las instituciones occidentales como en el desplazamiento geográfico, se ponen en evidencia las formas coloniales de dominación y se muestra no solo la diferencia sino el choque de comportamientos y concepciones entre ambas culturas. La distancia y extrañeza del otro frente al indio y viceversa se pone de relieve en el desplazamiento por la urbe: “Niños con piel fierro enlozado de tersa plasticidad/ hablan un estilo español con persecución (sic.) lingual/ desde un automóvil,/ nos observan y nos malhuelen./ Están educados para ejercitar supremacía anti-andina;/ y gritarnos que sigamos masticando piojos,/ y hacernos patear porque somos depósitos de basura (...)” (MRR).

La impresión que queda en el yo poético es la de una sociedad envilecida, que ya se había anticipado en los últimos versos del primer poema de esta tercera sección: “¡No desmientes del caballo:/ ambos hacen un animal de dos pisos!” y que se confirma en el poema que cierra esta parte del libro, MZ, a partir de la comparación implícita que se establece entre la miss universo y una cerda. No hay al final de este recorrido un retorno a lo cosmogónico porque se entiende que el sujeto está en una realidad ajena, alejada de la

---

<sup>151</sup> Véase acápite 4.4.1, a propósito del poema AZ.

sacralidad, frente a una realidad que no puede hacer suya. Podríamos decir incluso que no hay un final definido como en las otras secciones y esto precisamente da cuenta de la confusión del sujeto frente a esa realidad, desconcierto que acentúa el estado de liminalidad en que se halla.

El estadio de liminalidad está vinculado, desde el punto de vista de Turner (1967:41-44) (quien sugiere analizar las sociedades no como sistemas sino como procesos, por su constante cambio), a determinadas manifestaciones de la organización social. Este autor señala la presencia de dos modelos principales de interacción humana, yuxtapuestos y alternativos. El primero que entiende la sociedad como un sistema estructurado, jerárquico, diferenciado, de posiciones político-jurídico-económicas, que separa a los hombres en términos de “más” o “menos” y, el segundo, el de la sociedad en cuanto *communitas*<sup>152</sup>, sin estructurar o rudimentariamente estructurada y que surge de forma reconocible durante el período liminal<sup>153</sup>. Partiendo de estas reflexiones podemos decir que la imagen de la sociedad occidental que nos plantea el hablante lírico es el de una sociedad que ha mantenido a lo largo del tiempo su carácter estratificado y de rigidez jerárquica y que, por ello mismo propicia la manifestación de la *communitas*. Por otro lado, vemos que el carácter alternativo que señala Turner se condice con la idea de alternancia continua, propia del pensamiento andino y explica y refuerza la necesidad del ritual: frente a un sistema impuesto y estructurado jerárquicamente desde occidente y que se cree debe llegar a su fin,

---

<sup>152</sup> “En esencia la *communitas* es una relación entre individuos concretos, históricos y con una idiosincrasia (sic.) determinada, que no están segmentados en roles y *status*”. Turner (138).

<sup>153</sup> Cabe acotar que refiriéndose a la dialéctica estructura – *communitas* o “anti-estructura”, para usar sus propios términos, López Baralt señala que aunque la mayoría de sociedades muestra la dialéctica igualdad – desigualdad, esto no debe generalizarse en términos absolutos y que es mejor entender que en todas las sociedades se da la presencia constante de alguna forma de *communitas* puesto que no todos los cambios sociales son tan radicales necesariamente (1989: 20-21). Ya sea que sigamos dogmáticamente a Turner o que aceptemos las acotaciones de López Baralt, en *Chozas* es perceptible la manifestación de la antiestructura, sea por alternancia radical o por constante natural.

surge la *communitas* cuya aparición explica determinadas características de los sujetos de *Choza* sobre todo en el estadio liminal: transición, anonimato, despojo, humildad, desprendimiento, sacralidad, etc.

Alterado el orden social y en consecuencia el equilibrio cósmico debido a la intromisión de estructuras que no se condicen con las de la comunidad, le corresponde al hablante lírico, contribuir a poner las cosas de nuevo en su lugar a través del rito de paso, mediante el cual y, en palabras de Turner, los hombres son liberados de la estructura a la *communitas*, para volver posteriormente a una estructura revitalizada por su experiencia de la *communitas*. La estructura revitalizada se trataría en el caso de *Choza* de una estructura social en la que se produzca de manera efectiva la horizontalidad en el trato con el otro, puesto que el sujeto y su mundo están en la condición de “invisibilidad estructural”, otro rasgo de la liminalidad. Invisibilidad para el otro occidental en el sentido en que el hablante lírico y su pueblo están estructuralmente muertos, tienen realidad física pero no social. Esta invisibilidad es muy evidente en el planteamiento general de *Choza*, el indio no existe en la estructura social occidental, no forma parte de ella, de allí la ausencia de respuestas del otro occidental, silencio que crea una atmósfera tensa: tensión dialéctica entre estructura y *communitas*, manifiesta en las dos secciones mencionadas y que explicaría asimismo la tensión del lenguaje.

#### **4.5 Momento de agregación**

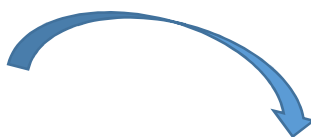
Habíamos señalado anteriormente que la última sección del libro corresponde en el esquema del ritual planteado por Van Gennep al momento de agregación o incorporación que supone el acceso del sujeto a una nueva condición social y coincide también con el cuarto momento del esquema del drama social de Turner, el momento de superación del conflicto que puede significar o el retorno a una situación de normalidad, “no siempre feliz” de las relaciones sociales o a una irremediable escisión de ellas (en términos de Melgar Bao).

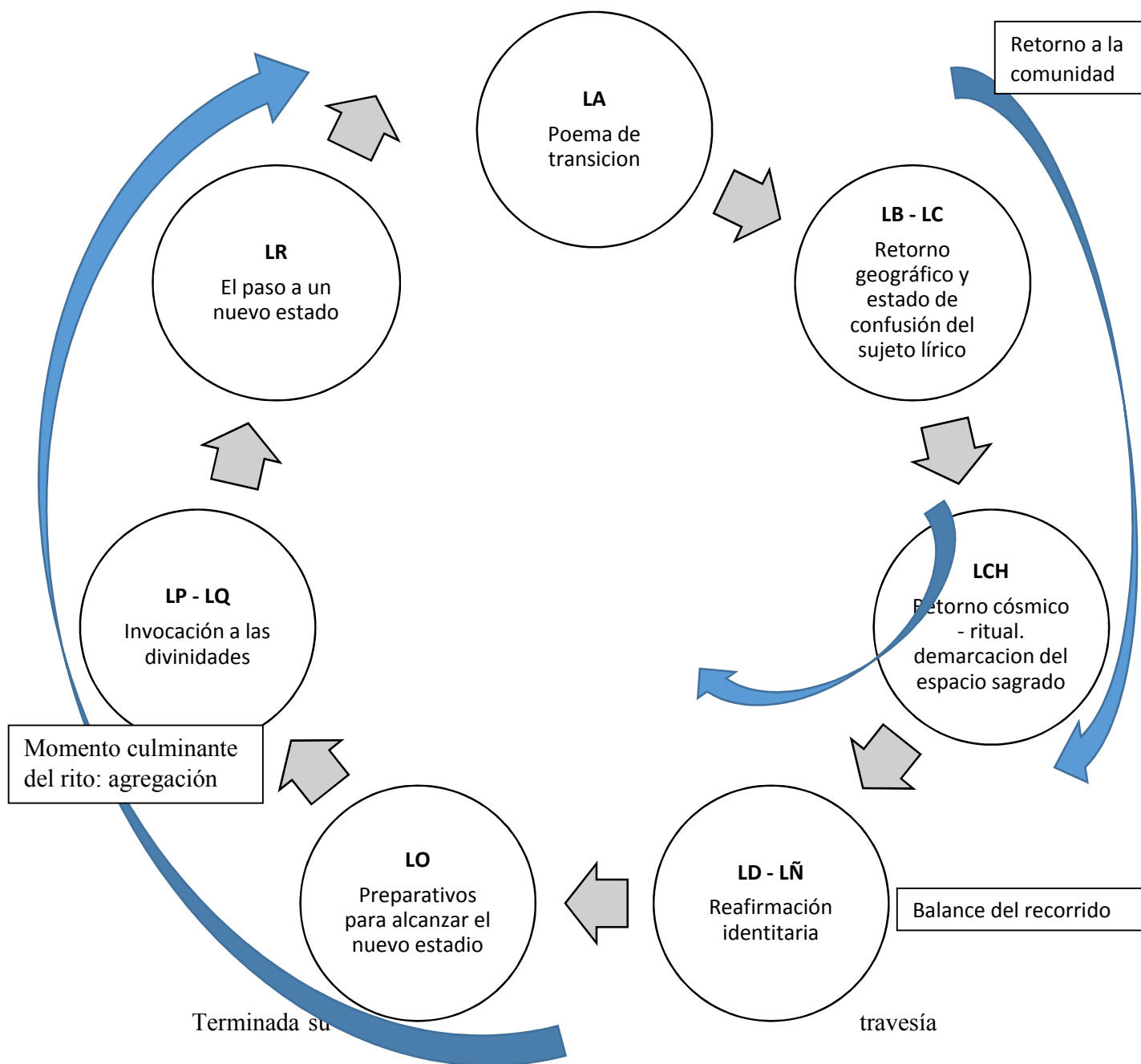
#### **4.5.1 Sección IV: el rito fallido**

En la cuarta y última parte del libro el estado trashumante va llegando a su fin y se simboliza, en principio, con el retorno físico del hablante lírico a su comunidad, en el poema LB: “Cuando regreso:/ mi choza es prolongación del suelo,/mis enseres son residuos,/mis animales, mi tierrita/yo,/la miseria”. Pero como el retorno se da en el marco del ritual es, también un regreso cósmico, sagrado. Posteriormente, el hablante lírico hará un balance del recorrido para dar paso al momento de agregación con el que acaba el ritual.

Transición

234





simbólica por el espacio cultural occidental (segundo recorrido) se revela el desconcierto del sujeto lírico frente a esa realidad:

(...) anterior a mi nacimiento

y a los nacimientos de mis nacimientos antepasados,  
 la tierra se lo habían repartido:  
 lo de encima, lo de adentro, lo de arriba;  
 y los propietarios de la ley  
 habían legislado las formas de transferencia  
 a sus descendientes.  
 Totalmente se lo habían adjudicado:  
 parcelas, provincias, países, continentes;  
 y, los empresarios de las leyes,  
 habían ordenado qué idioma, qué religión tener,  
 organizar al país bajo qué sistema, forma de gobierno,  
 códigos, industrias, explotaciones naturales,  
 qué ideas tener, prácticas, convencionalismos, normas, etc.  
 Y que el individuo es la base.  
 Sin importarles que el individuo destruye al sociedad  
 y la sociedad al individuo.

El fragmento citado pertenece al poema LB que es uno de los poemas que la crítica<sup>154</sup> ha señalado como ejemplo de que estamos frente a un sujeto que experimenta una crisis identitaria. Como vemos esta lectura podría ser admisible si tomamos el poema de manera aislada, pero de ninguna manera si lo ubicamos en el sentido global de la obra. El poema muestra el desconcierto del hablante lírico después del recorrido realizado por el mundo occidental que le ha permitido comprobar *in situ* la prepotencia de la imposición occidental. El poema muestra también cómo el hablante lírico trata de comprender los mecanismos que subyacen a la episteme occidental. Por otro lado y algo muy importante, no hay que olvidar que esa sensación de confusión momentánea que experimenta el hablante lírico también se debe a que no logra liberarse de su condición de ente liminal y ello queda muy claro cuando dice: “Otras realidades me contrastan, / ¿dónde están ellos? / ¿dónde estoy yo?”.

---

<sup>154</sup> Espezúa (2011: 223).

Esa sensación de desconcierto continúa y se enfatiza en el poema LC, en el que el sujeto lírico contrasta sus percepciones con las del otro occidental en una atmósfera sombría precedida por la simbólica figura del zorrino<sup>155</sup>. De modo que en estos primeros poemas de la cuarta sección es innegable que el hablante lírico percibe el mundo al revés: “(...) sí lanzo piedras que no caen/ porque no hai arribas ni hai abajos,/ si el espacio es un descarga corrientes/ y lo mismo que va es lo mismo que viene/ camino de cabeza y estoy de pie/ camino de pie y estoi de cabeza, (...)” o “Los perros aúllan/y las aves reptan”(LCH).

La situación caótica y de confusión impulsa nuevamente al sujeto a demarcar el lugar tiempo sagrado e invocar a las divinidades y, aunque toda la invocación está precedida de signos sombríos como el eclipse<sup>156</sup>, el objetivo es consustanciarse con sus hermanos y volver a la choza (“aprovechamos la proyección penumbral/ para hacer descenso en la choza”). (LCH): se trata esta vez del retorno cósmico al lugar tiempo sagrado de enunciación. El situarse nuevamente en la choza significa la recuperación de la conciencia de saberse quién es y del lugar que se ocupa en el orden social y en el cosmos. Por ello desde el poema LD hasta el poema LÑ el hablante lírico, con el conocimiento adquirido en su doble recorrido, contrasta ambas realidades, realiza un balance que le permite revisar, muchas veces con ironía, la idiosincrasia y las concepciones occidentales manifestadas en su estructura social (modernidad, colonialidad, individualidad, etc.) y denuncia directamente el maltrato y postergación en los que se halla su pueblo. Ejemplo de ello es el poema LN, también citado y puesto por la crítica<sup>157</sup> como ejemplo de inestabilidad identitaria, cuando más bien en él se percibe una gran ironía en tanto el

---

<sup>155</sup> Personaje vinculado a la muerte, la enfermedad y los malos augurios en el imaginario andino.

<sup>156</sup> Asociado a la muerte y la oscuridad en el mundo andino y, en los planteamientos de Turner, también a la invisibilidad y la soledad (102).

<sup>157</sup> Espezúa (2011: 223).



hablante lírico al formular gradualmente las preguntas en realidad le está diciendo al otro occidental que es un ser humano como él.

L H

¿Qué soi?  
—Un ser vivo.  
¿Y, qué es un ser vivo?

¿Qué soi?  
—Un animal.  
¿Y, qué es un animal?

¿Qué soi?  
—Un animal racional.  
¿Y, qué es un animal racional?

¿Qué soi?  
—Un humano.  
¿Y, qué es un humano?

¿Qué soi?  
—Un indio.  
¿Y, qué es un indio?

¿Qué soi?  
—Una persona.  
¿Y, qué es una persona?

¿Qué soi?  
—Un hombre.  
¿Y, qué es un hombre?

¿Qué soi?  
—(\*)

---

\*Amigos filósofos, biólogos, antropólogos, juristas, políticos, etc. ¡ayúdenme en esta reflexión!

La nota a pie de página, que de por sí revela un discurso subordinado al primero, muestra la gran ironía del hablante lírico. No hay que perder de vista el lugar que el poema tiene en la estructura ritual. Ello nos permitirá entender que la dimensión irónica se ve

fortalecida después del recorrido por el espacio urbano porque ahora sí le consta al hablante lírico qué es lo que impulsa las acciones del otro occidental.

Frente a ello, la nueva condición social a la que aspira el hablante lírico de *Choza* es aquella en la que se manifieste una horizontalidad cultural y social entre la polaridad occidente – ande, una relación intercultural, pero, el recorrido realizado solo ha servido para demostrar las profundas e históricas diferencias entre ambas culturas. Más aún, la intención dialógica del sujeto ha quedado trunca, el diálogo no se ha efectuado, el otro es incapaz de entender lo que le dice y en sus actitudes se muestra reacio a un cambio: el balance es negativo.

De modo que el acceso del sujeto a una nueva condición social implica, en este caso, el retorno nada feliz al estado anterior, tal como se plantea en el esquema del drama social de Turner. Se ha cumplido con el ciclo ritual, pero las expectativas del sujeto se ven frustradas al no producirse el cambio esperado, visto así se trataría de una agregación fallida que, sin embargo, no implica un menoscabo en la actitud del sujeto.

El ciclo comienza a cerrarse con el poema LO en el que el hablante lírico asume su condición plural y junto con sus pares reafirma su consustanciación con el cosmos andino, la naturaleza y sus divinidades. Juntos se disponen a realizar un desplazamiento espacio temporal que los lleva a reconocerse como son y que enfatiza la presencia activa de sus dioses en su existencia, como en los poemas LP y LQ en los que se realiza la invocación al Padresol. En ambos se remarca la procedencia del *runa* y su estrecho vínculo con los dioses: “nuestros cuerpos son de tierra y la mente es solar,/ somos las generaciones del abrazo fecundante/ que se dan el Padresol y la Madretierra/ en permanente vuelo nupcial” (LP), pero, sobre todo, se subraya la función de este personaje como adalid del enfrentamiento con el otro occidental y por lo tanto su toma de posición:

(...) estás en el medio de lo que nace  
(y que por ti nace)  
estás en el origen de la mente  
y tu re-descubrimiento será el retorno ilusorio  
para los peregrinos de las tinieblas;  
aparecerán los Peregrinos de Luz  
destruyendo al monstruo antropocéntrico  
y a su criatura abdominal, el egocentrismo;  
pudriendo a los científicos porta-crimen,  
a los gobiernos porta-guerra,  
a las sociedades porta-muerte  
y a toda su tenebrosa industria porta-armamentos.

Estos versos del poema LQ muestran que el hablante lírico, oficiante del rito y, por lo tanto, su pueblo, creen en la fuerza de sus dioses, de allí la ausencia de temor y el espíritu tenazmente rebelde a pesar de no haberse producido el cambio esperado.

En el último poema LR (nótese cómo lo fallido del rito, lo inacabado, se refleja también en el uso de las grafías del título en las que ya no se llega a la Z) el hablante lírico, en acto de humildad, se dirige a las dos divinidades para pedir perdón porque si bien se ha cumplido el ciclo ritual, considera que su labor como oficiante elegido por su pueblo y las divinidades ha fracasado puesto que no ha servido para acceder a la situación anhelada: “Perdón, perdón, perdón Intitata-Pachamama;/ présteme este préstamo,/ me falta para pagarles,/ incompletos están ruta, fatigas, intentos...”. Al mismo tiempo el poema representa el momento culminante del ritual de paso: el hablante lírico y su pueblo están *ad portas* del ingreso al nuevo estado: “Estoi pasando el deslinde de la noche universal/ y me alumbran las luces del día de los universos”. Este final, que no es un final, o es más bien un final abierto, es propio de la oralidad, no hay una conclusión definitiva, los versos finales son bastante claros, se trata de un nuevo traslado, una nueva situación que el runa debe enfrentar: su historia no ha concluido.

Vemos pues que la condición intersticial, migrante, del polo de la emisión de *Choza* le permite acceder a dos sistemas culturales distintos, el occidental y el andino. Se empodera del castellano no solo con la finalidad pragmática de ser escuchado por el otro, sino para remarcar la igualdad de condiciones, en tanto ser humano, en que se halla respecto del otro occidental. El “dominio de la diferencia”, es decir, el empoderamiento del castellano, le sirve también para dejar constancia, de una manera más eficaz, de la colonialidad que sufre su pueblo y así remarcar la vigencia, ética, estética y epistemológica, de su cultura valiéndose de aquellos elementos propios de su horizonte de sentido, de su sensibilidad: la andina. Con ello, esta macroestructura pragmática que es el libro, propone el lenguaje ritual y mítico, la semiosis decolonizadora, como la hemos llamado, como posibilidad estética expresiva vigente. Como dice Rowe (1996: 112): “(...) Aceptar el lenguaje mítico, en este sentido, implica tomar lo nativo como contemporáneo, contra las coartadas eurocéntricas y lineal evolucionarias que lo llaman ‘arcaico’”.

En atención a ello, y tal como lo señaló Cornejo Polar, resulta imperioso detenerse no solo en los contenidos sino en los aspectos formales de las manifestaciones culturales que se alejan de occidente, en la medida en que “las formas literarias no son categorías neutrales. Esto es lo que garantiza su vigencia y muestra la capacidad de articular respuestas contrahegemónicas, modificar los elementos de la cultura dominante y aun de penetrarla con los propios, proporcionar una alternativa al contenidismo reductor de dichos procesos y de la naturaleza del hecho literario” (D’Allemand 148). Esa alternativa a la que se refiere D’Allemand está marcada obviamente por la diferencia cultural, como señala Mignolo (2005) al referirse a las manifestaciones artísticas no occidentales: “Mi juicio sobre las producciones semióticas (orales, picto-ideográficas, textiles y también alfabéticas) no es una negación o una identificación de lo que no tienen (como encontramos en los

juicios de escritores europeos durante el siglo XVI), sino un reconocimiento enfático de la diferencia de lo que tienen”.

Para concluir, la estructura ritual de *Chozá*, así como la performance que se realiza a nivel del discurso, son una confirmación de la pervivencia del molde mental de la oralidad primaria que a su vez revela el horizonte de sentido desde el que la obra se construye y desde el cual se muestra la historia del pueblo andino, una historia marcada por la pervivencia de la colonialidad, la imposición, la marginación y las desigualdades fomentadas y mantenidas por los sistemas de la modernidad/colonialidad/eurocentrada y quienes se avienen con ellos. Los cuatro momentos del rito de paso (constituidos cada uno por una serie de poemas que cumplen una función determinada en el desarrollo del ritual) recrean el orden cósmico y con su ejecución se pretende propiciar un cambio de estado que conduzca a un trato horizontal con el otro occidental. En la performance ritual es posible constatar la importante presencia de concepciones y categorías propias del pensamiento andino como la idea de los opuestos complementarios, la tripartición y cuatripartición cosmogónicas, el animismo, la determinante presencia de la naturaleza, la concepción holística y cíclica de la existencia, etc. Con lo cual queda demostrada la posición epistémica y enunciativa que asumen las instancias enunciativas (polo de la emisión) de *Chozá*. Aunque, como se ha demostrado, el oficiante (hablante lírico) no consigue el cambio de situación esperado a través del ritual; sin embargo, lo que es posible advertir con el final abierto que se plantea es la capacidad de resistencia y renovación de la cultura andina.

## CAPÍTULO V

## PROPUESTA PARA UNA APROXIMACIÓN A LA SEMIOSIS

### DECOLONIAL ANDINA DE *CHOZA*

El título de este capítulo pretende enfatizar algo ya dicho anteriormente, que *Choza* puede ser entendida como una semiosis decolonizadora puesto que toma distancia de lo que concebimos como discurso ya que este “es un término que se queda corto para comprender todas las prácticas semióticas [en tanto] es un concepto que ha pasado a designar producciones orales y escritas en escritura alfabética.” (Mignolo 2005) y, lo que hemos visto en el desarrollo de este trabajo es cómo y en qué medida, en la obra de Miranda, confluyen elementos diversos provenientes tanto de la oralidad como de la escritura, así como de elementos correspondientes a lo que entendemos como “géneros literarios”<sup>158</sup>. Esto quiere decir que no se trata exclusiva y excluyentemente de una obra lírica sino de una obra cuya densidad semiótica está dada también por la confluencia de elementos procedentes de la memoria, el testimonio, la épica, la representación simbólica, los moldes de la oralidad primaria y las formas rituales que dan cuenta de una episteme otra y contribuyen a hacer visibles las tensiones entre oralidad y escritura. De modo que, vale la pena aclararlo, en una suerte de síntesis (respondiendo a la concepción holística y relacional del Ande), *Choza* se convierte, al decir de Mignolo, en un complejo sistema de interacciones semióticas desde el cual se decoloniza.

Al hacer la aclaración estamos planteando también un problema de fondo que puede sintetizarse en la pregunta ¿Con qué herramientas interpretativas y de análisis, podemos

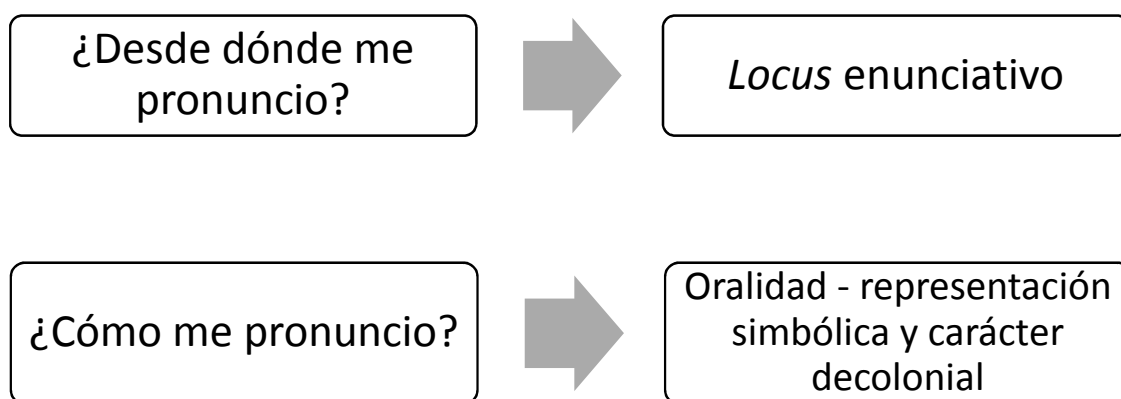
---

<sup>158</sup> Recordemos que el concepto de género literario o las distinciones entre prosa y verso, lírico y épico no existen en el ande. En el acápite 3.1.1.1, para reforzar nuestra afirmación citamos a Zumthor (1991) quien sostiene que la distinción entre prosa y verso es una herencia greco latina, que adquiere sentido en la escritura, pero que no es universalizable.

acercarnos a obras como las de Efraín Miranda cuya densidad semiótica y complejidad enunciativa se aleja de los paradigmas literarios occidentales?

En un intento por responder a esta inquietud y poder acercarnos a la obra de Miranda desarrollamos una propuesta inicial que se vale, principalmente, de la sistematización de la “filosofía” andina realizada por Josef Estermann, los aportes de la pragmática del discurso lírico de Luján Atienza, las distinciones planteadas por Oswald Ducrot y el enfoque decolonial en las reflexiones de Aníbal Quijano y Walter Mignolo.

Hemos articulado esta propuesta en base a dos preguntas que tienen relación directa con los ejes en los que se fundamenta *Chozo*:



### 5.1 Establecimiento del *locus* enunciativo: desde dónde me pronuncio

En capítulos anteriores hemos explicado lo que origina (el por qué) la intención (el para qué) que anima al polo de la emisión en su acto comunicativo. De modo que ahora una

primera pregunta que sirve de punto de partida para lo que nos proponemos es ¿Desde dónde se construye la obra? En otras palabras ¿Cuál es el *locus* enunciativo desde el cual se configura la obra? La propuesta que hemos venido desarrollando en los capítulos precedentes es que el *locus* enunciativo de *Choza* es el mundo andino. En concordancia con ello, surge la pregunta ¿Cómo así, de qué manera, se evidencia en la obra el horizonte de sentido andino? Vamos a comenzar recordando (a propósito de las reflexiones de Estermann) y sintetizando en cuatro rubros, algunos aspectos que consideramos prioritarios en tanto constituyen el marco sobre el que se asienta el *locus* enunciativo de *Choza*:

- a) La aprehensión simbólica y sensible de la realidad.- Lo primero, explica la estructura de la obra en tanto la recreación del ritual termina siendo la representación simbólica de la realidad que experimenta el *runa/jaqi*<sup>159</sup>. A través de esta recreación se revela cómo el hombre del Ande “entiende” la realidad y, este “entiende”, nos lleva a lo segundo: el modo de aprehensión de la realidad del hombre andino se produce a través de su sensibilidad<sup>160</sup> y no de la razón, no se trata de un conocimiento teórico sino de un acercamiento emocio-afectivo (Estermann 114) que tiene que ver con la idea de la “dialéctica de lo concreto” a la que se refiere Pacheco (40) en la que el saber está relacionado con la experiencia personal y no con cuestiones abstractas. En *Choza* esto se muestra, prioritariamente, en el hecho de que la ejecución del ritual se lleva a cabo respondiendo a una necesidad práctica, concreta: ante la violencia ejercida por el otro occidental, el pueblo del

---

<sup>159</sup> Estermann señala: “ El símbolo es la representación de la ‘realidad’ en forma muy densa, eficaz y hasta sagrada, no es una mera ‘re-presentación’(...) cognoscitiva, sino una ‘presencia vivencial’ en forma simbólica” (105).

<sup>160</sup> “El *runa/jaqi* ‘escucha’ la tierra, el paisaje y el cielo; ‘siente’ la realidad mediante su corazón” (Estermann 114)



hablante lírico siente que es necesario restaurar el orden cósmico. La sensibilidad como forma de aprehensión de la realidad se hace también evidente en la relación cálida que el hablante lírico y los enunciadorentablan con las divinidades o con la naturaleza, pero también en las actitudes airadas e irónicas frente al poder colonizador.

- b) El principio de relacionalidad del todo o principio holístico del que se desprenden otros tres: correspondencia, complementariedad y reciprocidad. La relacionalidad, que en *Choza* se muestra de manera muy clara en la estructura de la obra en tanto esta es una recreación cosmogeográfica, parte de la idea de que todo está conectado con todo, por lo tanto, lo que se prioriza son las relaciones que se establecen entre los entes antes que al ente mismo, en palabras de Estermann “en base a la primordialidad de esta estructura relacional, los entes particulares se constituyen como entes” (126). Se trata de una coexistencia cósmica, de una experiencia integral y colectiva que trasciende lo individual y, por ello, la realidad y la existencia son entendidas a partir de las correspondencias que se articulan entre las distintas esferas que conforman el universo andino: el macro y micro cosmos (*hanaq*, *kay* y *ukhu pacha*), la vida y la muerte, lo humano y no humano, lo bueno y lo malo etc. (Estermann 138).

La trascendencia de lo individual nos conduce al principio de complementariedad que se sustenta en la idea de que no hay un ente o acción que exista de manera individual sino que todo tiene su complemento<sup>161</sup>. Este principio de complementariedad tiene que ver también con el carácter inclusivo y no excluyente

---

<sup>161</sup> “(...) vemos con claridad que, para el *runa/jaqi* andino, el ‘individuo’ autónomo y separado, en el fondo, es ‘vano’ (*doxa* o *maya* como diría la tradición índica) e ‘incompleto’ (un ente a medias)” (Estermann 139)

del pensamiento andino que se hace evidente en la concepción de los opuestos complementarios (que considera dos posiciones contrapuestas que forman un todo) a través de lo cual se busca o se pretende conseguir una integración. Esta concepción explica en *Choz* el porqué de la insistencia en el diálogo con el otro y la necesidad de integrarse con él en una relación de tipo horizontal. Por su parte, el principio de reciprocidad, refleja el orden universal al instaurar como norma el equilibrio de relaciones entre los entes, lo que Estermann llama “justicia cósmica” y esto está obviamente en la base de la celebración del ritual que se plantea en *Choz*.

- c) La ética cósmica y el *runa/jaqi* co-laborador cósmico (sujeto colectivo). Al referirnos en el punto anterior a la reciprocidad de alguna manera hemos aludido a la ética andina, entendida en términos colectivos y no individuales, vinculada con el carácter ritual que busca contribuir al equilibrio cósmico. En ese sentido cobran importancia las acciones del *runa/jaqi* hablante lírico, oficiante del rito, entendido como un puente, una chakana que se encarga de preservar el orden cósmico a través del desarrollo del ritual.
- d) Concepción cíclica del tiempo. Una primera cuestión, ya conocida, es que no existe en quechua o aimara un término para designar al tiempo, tal como lo concebimos en occidente, pues en la concepción andina existe un vínculo indisoluble entre tiempo y espacio que es lo que expresa la palabra *pacha*. El tiempo no es concebido en términos de progreso (es decir linealmente) sino como una secuencia de ciclos que terminan y vuelven a comenzar con la intención de generar un orden distinto. Concepciones que explican la organización del libro a nivel estructural y discursivo.

Vemos que principios y concepciones propias del horizonte de sentido andino no solo se plasman a nivel discursivo sino en la estructura misma de la obra; por lo tanto, creemos que la pertinencia de un análisis debe tomar en cuenta estos elementos en tanto terminan convirtiéndose en una suerte de recursos poéticos, con cuya identificación y abordaje la obra adquiere sentido pleno. Los cuatro aspectos del horizonte de sentido andino que hemos revisado, caracterizan el *locus* enunciativo de *Chozá* y lo definen como un *locus* espacio temporal, epistemológico y geopolítico, es a partir de ellos que debemos entender el planteamiento global de la obra, su estructura y la función que cada uno de los poemas cumple en el desarrollo de la performance ritual. Ahora bien, entendida así la obra surgen otras preguntas ¿Cómo dar cuenta de una semiosis asentada en un horizonte de sentido diferente del occidental, que evidencia la pervivencia de los moldes de la oralidad primaria? Creemos que los aportes de la pragmática puede ayudarnos a salir de esta inquietud.

## **5.2 Hacia una descripción de la situación comunicativa: cómo me pronuncio**

Explicada la importancia que adquiere el simbolismo ritual en la configuración de *Chozá*, lo que hay que remarcar es el hecho de que los poemas responden al principio andino de relacionalidad del todo, de circularidad temporal, en tanto el sentido de cada uno no puede ser comprendido a cabalidad si no se considera la idea de entenderlo como parte de una acción global, de una enunciación, un discurso, integral, que en este caso es la celebración de un ritual. Por ello, en el capítulo III señalamos la pertinencia de abordar y entender *Chozá*, en primera instancia, como una macroestructura pragmática, cuya función es la realización de una performance ritual; también se señaló que este macro acto de habla contiene otros actos de habla: los poemas, que mantienen relaciones estrechas entre si y, por ello mismo, su sentido y significado se completa y complementa con los otros. No es

que no se puedan abordar de manera aislada sino que se enriquecerán y cobrarán sentido pleno en su relación con el resto y su ubicación en el conjunto. Esta interrelación, tan importante, entre los diversos elementos que constituyen la obra es, sin lugar a dudas, un ejemplo de la pervivencia de los principios andinos aludidos en el acápite anterior y una muestra más de la naturaleza coral que refuerza la fundamental presencia de la dimensión oral en *Choza*.

Nos parecen muy útiles, en este sentido, las ideas desarrolladas por Luján Atienza en torno a la literatura y el discurso lírico, entendidos como un proceso comunicativo. Por esa razón tomamos de su planteamiento aspectos y elementos que trataremos de complementar en una suerte de sistematización y síntesis con las reflexiones de Ducrot en torno a la enunciación. Un punto de partida que puede ayudar a dar cuenta del carácter performativo, oral, ilocutivo y perlocutivo presente en *Choza*, entendida como un macroacto de habla, apunta a tomar en cuenta el proceso comunicativo entendido en los siguientes aspectos:

- a) La intención de lo dicho (alguien dice algo con una intención)
- b) Interpretación de lo dicho (otro procesa lo que se ha querido decir a través de inferencias).
- c) Conocimiento previo (las inferencias se basan en lo que el otro ya sabe de quien dijo: valores, mundo, situación, etc.).
- d) Establecimiento de hipótesis en base al conocimiento previo de quien dijo y en base a lo que infiero que quien dijo sabe de mí.
- e) Respuesta elaborada a partir de todo lo anterior.

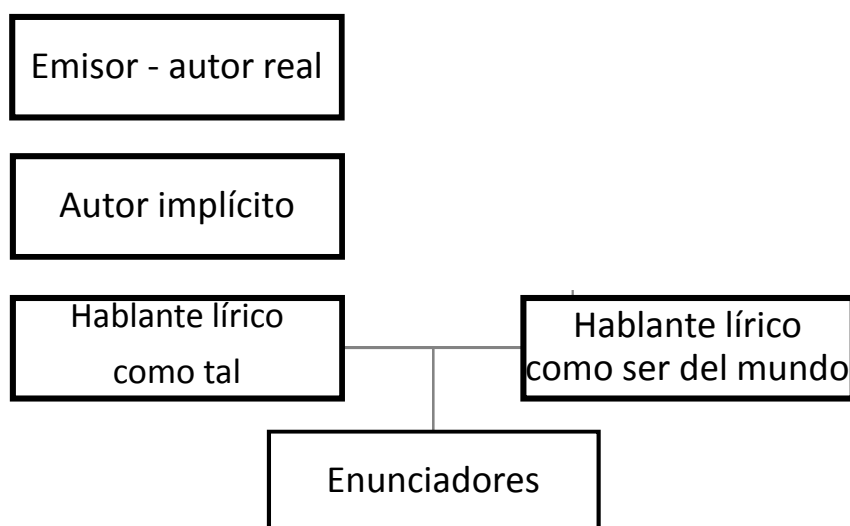
Junto a ello Luján plantea que se debe considerar, además, otros aspectos concernientes al proceso comunicativo, que complementan lo anterior y tienen que ver con lo que se

comunica, el código y el contexto, aspectos que le permitirán una mayor precisión y profundidad al análisis:

- a) ¿Qué transmite la señal (elemento físico, soporte material, sucesión de sonidos o signos gráficos) y cómo lo hace?
- b) ¿Cuál es la intención detrás de la señal (declarativa, exhortativa, atemorizante, etc.)?
- c) ¿Qué se comunica? (no qué se dice que vendría a ser el contenido proposicional, sino qué se comunica, es decir cuáles son los presupuestos e implicaturas del discurso, el significado que se infiere, lo que no se dice).
- d) ¿Cuál es el contexto? No se refiere solo a la situación física sino a todo lo que afecta desde el exterior el desarrollo de la comunicación.

Esta sistematización que hacemos a partir de la propuesta de Luján, se consolida con los elementos que participan en la comunicación, a los que nos hemos referido en el capítulo III, vale decir, el polo de la emisión y el polo de la recepción. Como lo señalamos en ese capítulo y lo vamos a recordar ahora, Luján establece en el polo de la emisión, la presencia de dos instancias: el emisor real (autor) y el emisor interno al enunciado (enunciador lírico, fuente, locutor, hablante lírico), configuración que, como lo señalamos, permite una relación más cercana entre las dos instancias y que por lo tanto se aproxima más a los modos de aprehensión de la realidad de la sensibilidad andina. Sin embargo, a la configuración dual que propone Luján, nosotros hemos añadido una tercera instancia, la del autor implícito, atendiendo, como se explicó en su momento, a la presencia dominante de esta instancia en la obra de Miranda. Además, pensamos que el análisis del polo de la emisión en *Chozo* no quedaría completo si no echamos mano de las distinciones que Ducrot establece al abordar los problemas de la enunciación lingüística entre el “locutor como tal”,

el “locutor como ser del mundo” y los “enunciadores” y que ahora extrapolamos al plano más amplio del texto. Así tenemos:



En la situación comunicativa planteada en *Choza* a nivel del discurso, cobra especial relieve la presencia del hablante lírico *runa/jaqi* como ser del mundo, que se instituye como oficiante del rito y muestra, como vemos, su abierta configuración plural. La peculiar configuración del polo de la emisión pone de relieve la naturaleza coral y performática del polo de la emisión presente en *Choza*, característica que no debe perderse de vista en el análisis.

Por otro lado, la complejidad enunciativa de *Choza* adquiere un carácter marcadamente decolonial en tanto las voces que se pronuncian marcan distancia de y cuestionan la imposición de la colonialidad/modernidad eurocéntrica, su carácter monológico y la univocidad de sus concepciones a partir de la presencia de concepciones,

principios, categorías, elementos, provenientes de la sensibilidad o episteme andina que se ven reforzados por la actitud del hablante lírico y el carácter perlocutivo de su discurso.

Sintetizando, son tres los elementos de base que configuran los modos expresivos (cómo me pronuncio) que hallamos en *Choz*:

- a) representación simbólica (estructura ritual de la obra y performance realizada por el hablante lírico *runa/jaqi* en el plano discursivo).
- b) presencia de la oralidad (recreación del rito y rasgos del molde de la oralidad primaria presentes en el plano discursivo) y
- c) carácter decolonial (visible en los recursos usados que responden al horizonte de sentido andino, tanto a nivel de las formas y estructura como a nivel discursivo).

### **5.3 Lectura pragmática del carácter decolonial de tres poemas de *Choz***

Sobre la base de las dos preguntas planteadas (desde dónde me pronuncio y cómo me pronuncio) y las consideraciones expuestas, nos centraremos en el análisis de tres poemas de *Choz*. Para ello, y puesto que en el curso de esta investigación hemos enfatizado tanto en el carácter decolonial del libro de Miranda, centraremos nuestro análisis en torno a tres ejes de esta propuesta plasmados en la obra: a) el conocimiento en situación o geopolítica del conocimiento b) la colonialidad del poder y c) la colonialidad del saber.

#### **5.3.1 Geopolítica del conocimiento o conocimiento en situación: posicionamiento del polo de la emisión**

En la introducción de este trabajo, citando a Catherine Walsh, explicamos que la geopolítica no está referida solo al espacio geográfico, físico, sino que también se halla vinculada “a los espacios históricos, sociales, culturales, discursivos e imaginados” (2004). Esto quiere decir que la identificación del *locus* enunciativo es de suma importancia porque se asume que todo conocimiento es un conocimiento en situación. Estas ideas aplicadas a *Chozá* nos permiten entender por qué el polo de la emisión enfatiza tanto en su posicionamiento que, como ya lo dijimos, es un posicionamiento cultural, histórico, social, epistémico, que se propone en los distintos planos enunciativos y que por lo tanto rechaza el discurso de la modernidad eurocéntrica que, como dice Walsh (2004), creó la ilusión de que el conocimiento es abstracto, des-incorporado y des-localizado, que no tiene cuerpo, ni género, ni color.

El poema EE que en el desarrollo del rito de paso planteado en *Chozá*, se ubica en el momento de separación (del estado, situación o mundo anterior) y que, por otro lado, corresponde al momento de ruptura de relaciones, en el esquema del “drama social” que plantea Turner es, pieza clave, en el tejido global de la obra y en el desarrollo de la performance ritual, porque es en este poema que se sintetiza el posicionamiento, declarado y abierto, del polo de la emisión que, no hay que olvidarlo, se define por su carácter intersticial que es lo que le permite desplazarse por espacios culturales y sociales diversos. Cabe recordar, por otro lado, que es principalmente sobre el poema EE que se han fundamentado los análisis que señalan tanto la impostura, como la falta de coherencia en la propuesta de Miranda.



Una lectura atenta de EE nos permite identificar dos grandes períodos<sup>162</sup>. El primero que hemos denominado “Momento de exaltación” que va del verso 1 hasta el verso 13 y el segundo que denominamos “Momento de serenidad”, que comprende desde el verso 15 hasta el 26. Ambos apartados se encuentran unidos por el verso 14 y, al interior de ambos, es posible hallar, en el primero, tres momentos y, en el segundo, dos.

EE

¡No me grites de calle a plaza: cholo;  
grítame de selva a cordillera,  
de mar a sierra,  
de Tahuantinsuyo a República: INDIO!

Lo soi!

¡A puntapiés, insultos y balas: lo soi!

¡Explotado, robado, asesinado: lo soi!

¡Con mi esqueleto, mi ecología y mi Historia: lo soi!

En iglesias, coliseos, municipalidades  
me gritan: ¡indio!  
Los descendientes de galeotes, criminales, indultados  
aventureros hispanos me gritan: ¡indio!  
Todos los descendientes de Adán y Eva me gritan: ¡indio!

¡Soy indio!

(Verso de engranaje - chaupi)

Tengo el color mismo de mi Madretierra,  
raíces en mi misma Madretierra,  
nacé en mi y de mi Madretierra,  
nacé de y en sus elementos energéticos,  
de su cinética activa y germinal;  
soy indio: una de las variadas formas de su creación.

<sup>162</sup> En su acercamiento al discurso lírico Fernández Cózman propone como parte de él, la segmentación del texto; partiendo de esta propuesta es que nosotros establecemos ya no segmentos sino “períodos” y “momentos” en tanto estamos frente a un discurso que se produce en el tiempo de la ejecución del rito, asentado en los moldes de la oralidad primaria.



Y, para los genealogistas, regalo en mi choza  
 lustrosos pergaminos de animales pur sang,  
 con el árbol verde virgen, a partir de un tronco nobiliario,  
 o, si lo desean, desde un origen cavernario  
 o, si lo estiman, desde una cuna extraterrestre  
 o, si lo creen, desde una concepción antinatural.

25

Lo que los otros  
 especulan de mí

### 5.3.1.1 Llámame como lo que soy: primer momento

Señala Luján Atienza (2005) que la situación comunicativa asigna roles a los participantes de modo que el emisor asume un determinado rol respondiendo a la situación comunicativa planteada pero, lo asume también, “teniendo en cuenta la imagen que se hace del receptor y lo que supone que el receptor sabe de él, aventura una hipótesis y emite la señal más pertinente” (95-96) para lograr los efectos que pretende. En ese sentido, los primeros versos nos advierten que el poema corresponde a la estructura pregunta-respuesta (Luján 1999: 81)<sup>163</sup> en tanto se plantean como una réplica exaltada frente al grito que el alocutorio ha proferido antes y, principalmente, frente a una visión equívoca que este tiene del hablante lírico<sup>164</sup>. Esta es la situación comunicativa planteada y ella determina el rol y, por lo tanto, la actitud que asume el hablante lírico: frente a la señal agresiva del alocutorio,

<sup>163</sup> Luján señala que en este tipo de poemas no es necesario que aparezca la pregunta, esta puede ser obviada.

<sup>164</sup> Este tema será retomado en el poema EF en el que el hablante lírico dirigiéndose a los destinatarios alocutorios, adopta un tono de desafío y les pide a los técnicos, eruditos y filósofos que lo signen, no porque lo necesite sino para poner nuevamente en evidencia las imágenes distorsionadas que esos destinatarios alocutorios crean del indio, sin comprenderlo y, para poner en evidencia que sin importar cuántas denominaciones le atribuyan, él está seguro de su condición identitaria, de allí el final: “Soi espacio, tiempo materiales;/ materia uniexistente, unísola”. La visión errada del destinatario alocutorio es señalada en diversos momentos del rito y, las respuestas airadas del hablante lírico son comunes en las secciones que corresponden al estadio de liminalidad como en el poema MN, en el que queda demostrado que el hablante lírico está dispuesto a aceptar los bienes materiales occidentales (ropa, comida, etc.) más no los bienes simbólicos, o mejor, epistémicos: “Este es un auténtico indio alienado” —oi, dicho/discretamente;/ miraban mi camisa nilón,/ mi pantalón petroquímica,/ mi sacón USA de tercer uso/ y mi cerveza germánica./(...) ¡Qué salga cualquier hijo de puta!/Me han insultado “alienado”. Y, ellos, ¿qué son?/Rezan a dioses hebreo, en iglesias romanas,/ Se casan en municipios romanos,/ Son regidos por un ordenamiento forense-romano,/ Estudian en colegios de inspiración arcaico-helénicos,/ Y hablan el español celta-ibero-latino-morisco, etc./ ¡Qué salgan esos de transfusión sanguíneo-extranjero!/ ¡Qué carajo: y todo el comercio de la feria/ También es de ultramar./ ¡Soi indio; bien indio; verdadero; legítimo; puro!/ ¡Y qué mierda!”. La aceptación de los bienes materiales crea confusión en el destinatario alocutorio y por eso lo llama “auténtico indio alienado”.

muestra su respuesta airada, como prueba irrefutable del carácter decolonial de la obra. Recordemos que, más allá de lo que se dice, más allá del contenido, la decolonialidad plantea cambiar los términos en que se lleva a cabo la conversación.

Por otro lado, tenemos que la alusión espacial vinculada al grito del alocutorio no es gratuita, revela la ubicación, simbólica, en la que se encuentran ambos: el alocutorio en la calle y, el hablante lírico, en la plaza (v.1). Esa ubicación es importante no solo en el poema sino, como lo hemos reiterado tantas veces, para la comprensión global de *Choza*, en la medida en que se trata del poder simbólico de las coordenadas espacio-temporales que determinan el lugar y el momento de la enunciación (*locus* enunciativo). Lo que se está planteando es una contraposición de espacios que tienen un claro referente cultural. La calle, vinculada a la ciudad, entendida como un espacio de concentración del poder colonial que aún pervive<sup>165</sup> y, la plaza, espacio abierto, des-jerarquizado, propicio para el diálogo y el intercambio, en el que se anula la propiedad privada, más propio de la cotidianeidad andina y que, al mismo tiempo, se instituye como el centro. En ella, en la plaza, simbólicamente, se encuentra el hablante lírico y ese espacio entra en correlación inmediata con aquellos que se mencionan en los dos versos siguientes (v.3-4), la cordillera y la sierra: el polo de la emisión se ubica simbólicamente en la plaza, en la cordillera, en la sierra, y es, desde esos espacios, desde donde se pronuncia.

En ese sentido, la exaltación (expresada a través de los signos de exclamación) y la negación, revelan que no se trata de un pedido sino de una increpación, si atendemos al carácter agonístico que guía las expresiones del polo de la emisión. El hablante lírico ha

---

<sup>165</sup> Recordemos lo sostenido por Ángel Rama (1984) acerca de la ciudad entendida no solo como manifestación de una razón ordenadora o un orden social jerárquico que occidente traspone sino como foco de progresiva colonización y “civilización”: “el *sueño de un orden* servía para perpetuar el poder y para conservar la estructura socio-económica y cultural que ese poder garantizaba”(11).

advertido que con su señal el alocutorio pretende degradarlo, por ello le responde airadamente y le aclara que no es cholo, sino indio. En otras palabras, casi le ordena al alocutorio nombrarlo correctamente y le amonesta, al mismo tiempo, su error. Al hacerlo, ratifica su “identidad” que no puede ser comprendida sino en términos de la episteme andina, de allí la referencia espacial “de calle a plaza/ de selva a cordillera/ de mar a sierra” (v. 1 - 3) y de allí la referencia temporal (v. 4), es decir, la conceptualización identitaria del locutor es cósmica, global, total.

La insistencia en que el otro occidental cambie sus modos expresivos puede ser entendida como una reivindicación de la diferencia del hablante lírico que responde al deseo de no ser invisibilizado bajo la denominación “cholo”, que más bien alude al mestizaje. El hablante lírico se niega a rendirse a las ideologías jerarquizantes<sup>166</sup> que buscan “evaporar las razas indeseables con el argumento de sublimarlas en una raza mixta, de grado superior y de tendencia universal, que sería la ‘raza cósmica’ Una raza que tal como está estructurado el discurso que la promueve, acoge los abundantes valores de la cultura blanca, sin sus desventajas, más la suma de rasgos y valores, más o menos vagos, nada explícitos, nada numerosos- de las demás razas” (Bueno 2005: 17). El uso de las mayúsculas en la palabra que cierra este primer segmento (v.4), revela una clara conciencia al momento de asumirse, conciencia que se halla vinculada a un sentimiento de satisfacción y, por qué no, de orgullo frente a lo que se es.

La intención del hablante lírico del poema EE es responder a la señal agravante del alocutorio y al mismo tiempo aclararle la percepción errada que tiene de él. El hablante

---

<sup>166</sup> Raúl Bueno (2005: 16) señala que estas ideologías plantean “varios mestizajes en grados intermedios entre lo blanco y lo indio (o negro) de modo que el mejor mestizo resulta siempre ser aquel con la piel más clara”.

lirico interpreta el sentido e intención denigrante de las expresiones del alocutorio a partir del tono que este ha usado para dirigirse a él y a partir de las especulaciones que hace sobre su supuesto origen (cavernas, extraterrestre, antinatural), estas implicaturas no serían posibles sin el conocimiento previo que el hablante lirico tiene de su alocutorio, el otro occidental. Todo lo señalado es lo que comunican las expresiones del alocutorio: las implicaturas. De modo que la hipótesis de la que parte el hablante lirico es: tienes una imagen errada de lo que soy: no soy cholo, soy indio y tú no sabes lo que significa serlo, por eso con tus expresiones pretendes decirme que soy inferior a ti.

La respuesta es el poema mismo que pretende, como lo señalamos, ser una aclaración a estos malos entendidos, producidos por la falta de conocimiento del horizonte de sentido andino.

#### **5.3.1.2 Me reafirmo en lo que soy: segundo momento**

En el segundo momento destacan, desde nuestro punto de vista, dos aspectos discursivos. Primero, la gran exaltación del hablante lírico (que nos hace recordar la fuerza y la rebeldía subversiva de la prosa de Manuel Gonzales Prada), visible en la reiteración de las exclamaciones y la separación entre los versos que, además, recrean los silencios de quien en medio de sus palabras se detiene para retomar con más fuerza su expresión y, segundo, la presencia de la epífora (v. 5- 8), de la que el locutor se vale para reiterar su indianidad, reiteración que no admite duda, dado el carácter cerrado de cada verso.

Estos cuatro versos no hacen sino mostrar el rechazo del hablante lírico frente al abuso del poder ejercido por el alocutorio, perceptible ya en el primer momento en la alusión al grito proferido por este, pero que ahora, en el segundo momento, el hablante

lirico lo evidencia: las agresiones se han dado en los distintos estamentos que conforman su realidad. De allí su tono exaltado. La implicatura de estos versos revela que el alocutorio al llamarlo cholo o indio, pretende degradarlo, hacerlo sentir inferior a él. En vez de que así sea el hablante lírico asume su identidad y, esa afirmación involucra (nuevamente) la totalidad de su existencia, explicitada en el verso ocho: la sensibilidad corporal, la presencia de la naturaleza y la memoria: posicionamiento espacio temporal.

Por otro lado, el enunciador o hablante lírico que en todo el desarrollo de este poema aparece como “ser del mundo”, adopta la figura de un Yo desplazado. La presencia de este tipo de yo tiene que ver con el uso de los verbos en presente, que suponen el compromiso de esa voz con el mundo recreado y que, por otro lado, se hallan vinculados a la acción. A través de estas estrategias el poeta “nos lleva en realidad a su conciencia, lo que leemos ocurre en el presente de su conciencia, no en el presente en que tuvo lugar lo narrado” (Luján 179). Todo esto refuerza el carácter oral de lo dicho.

### **5. 3.1.3 Todos me dicen indio: tercer momento**

En el tercer momento continúan las expresiones exaltadas del hablante lírico, sin embargo, se produce un interesante giro, ahora el hablante lirico ya no se dirige a un alocutorio sino a un destinatario no-alocutorio (v.10)<sup>167</sup>; ese cambio muestra que el alocutorio al que se dirigía en los dos segmentos anteriores no es el único que le grita, hay otros que también le gritan, es decir, las agresiones son sistemáticas, no se trata de casos aislados. Pero ¿Quiénes son aquellos que le gritan al hablante lírico? La respuesta va perfilándose cuando menciona espacios e instituciones oficiales occidentales: “iglesias,

---

<sup>167</sup> Es decir un destinatario con quien se cuenta con que reciba el mensaje aunque no se le dirija explícitamente (Luján 82).

coliseos, municipalidades” (v. 9) y, queda perfectamente clara, en los tres últimos versos (11 - 13).

En este tercer momento, por otro lado, el polo de la emisión muestra su profundo rechazo a la Iglesia. No en vano es la primera institución que nombra y no en vano es que cierra aludiendo a ella. Este rechazo se reitera en otros poemas (MK, ML, MLL) y con ello lo que le interesa al polo de la emisión es remarcar no solo lo lejana y ajena que resulta esta institución en su mundo, sino su carácter corrupto y cómplice, mantenido por siglos, que se enmascara bajo el sufrimiento, la compasión y la bondad.

La implicatura de todo este primer momento es: si crees que me ofendes al decirme indio, te equivocas, frente a tus agresiones me reafirmo en lo que soy. De allí lo contundente de la afirmación que sigue en el verso aislado y que marca el momento climático del poema: “¡Soi indio!” Afirmación que revela el posicionamiento del hablante lírico, posicionamiento epistémico y, por lo tanto, enunciativo que coincide, en términos andinos, con el espacio - tiempo central del poema, el chaupi.

#### **5.3.1.4 Mi origen está en mi Madretierra: cuarto momento**

El momento climático alcanzado en el último verso del segmento anterior implica un giro en el tono expresivo del hablante lírico de modo que, en este cuarto momento, si bien sigue dirigiéndose a un destinatario no-alocutorio, el carácter agonístico de la primera parte cede paso a una expresión serena, más calmada, casi una reflexión en voz alta que alcanza dimensiones míticas. Se trata de uno de los momentos, como muchos otros a lo largo de la realización del ritual, en el que el hablante lírico retorna al momento originario. Se plantea la idea, ya esbozada en el primer poema de la obra, de que el *runa/jaqi* es

simplemente una prolongación de la Madretierra, la diosa, fuente de vida, a través de cuya presencia el hablante lírico *runa/jaqi* explica el sentido de su existencia y la existencia del universo, en tanto en la *Pachamama* confluyen el tiempo - espacio cósmicos que rigen todos los aspectos de la vida.

De allí que se remarque sus vínculos con ella, de allí que se refuerce su sentido de pertenencia a través de la continua repetición del pronombre personal “mi” y del adjetivo “mismo” en los primeros versos de este segmento (v. 15 - 17). El pleonismo resultante, además de reforzar el carácter sagrado de la recitación con el que nombra a la Madretierra, refuerza también la intensidad expresiva, aunque ahora calmada, acerca de la condición identitaria del hablante lírico. El *runa/jaqi* explica su existencia y lo que es, a través de sus vínculos con este ser sagrado. Pero, además, con el uso reiterado de “mi” y “mismo” (este último entendido como “idéntico, no otro”, según la RAE), remarca la diferencia, su diferencia, que desde el inicio del poema ha tratado de establecer en relación a “cholo” y en relación al alocutorio.

#### **5.3.1.5 Lo que los otros especulan de mí: quinto momento**

Alcanzada la serenidad expresiva ahora es posible advertir cierto tono irónico (ironía entendida en la primera acepción que da la RAE: “burla fina y disimulada” y no en su sentido retórico). Este momento comienza con la conjunción “Y”. El sentido aditivo de ella permite entender que además de lo que ya se ha dicho queda todavía algo por decir, una suerte de conclusión a la que llega el hablante lírico y que va dirigida tanto al alocutorio como al no-alocutorio, encarnados en la figura de un destinatario desviado (Luján 2005:219): el genealogista ( nótese que el receptor lírico muestra en el desarrollo del poema una identidad inestable, puesto que va de destinatario alocutorio a destinatario no-



alocutorio y termina siendo un destinatario desviado. Esto hace que la figura del yo, el hablante lírico, cobre relevancia y se haga más fácil la identificación del lector con ella, en tanto la otra se presenta difusa e indeterminada). Ese algo que resta decir, tiene que ver con una acción del hablante lírico, acción que se llevará a cabo en su choza (con todas las implicancias simbólicas y sagradas que esta tiene y que le han sido atribuidas a lo largo del ritual), es decir, en el espacio de su cotidianeidad. La acción consiste en el regalo, el hablante lírico tiene la capacidad de ofrecerle un regalo al otro<sup>168</sup>: “lustrosos pergaminos de animales pur sang” (v.22). La palabra pergaminos en el contexto del poema puede entenderse de dos maneras según la RAE: primero como “piel de la res, limpia del vellón o del pelo, adobada y estirada, que sirve para escribir en ella, para forrar libros o para otros usos” y como “antecedentes nobiliarios de una familia o de una persona”. Podemos entender entonces que al ofrecer el regalo, el hablante lírico le está ofreciendo, al otro occidental, pruebas de su origen noble a través de un medio, de una tecnología, acorde con occidente: la escritura. De esta acción salen hasta dos implicaturas: el polo de la emisión no solo domina esa tecnología, sino que conoce sus variantes idiomáticas, en otras palabras, se ha empoderado de ambas (gracias a su intersticialidad), idea que se ve reforzada por la expresión “pur sang”.

Al establecer su igualdad frente al otro no queda más que la ironía de los tres últimos versos cuyo metamensaje es: pueden seguir especulando sobre lo que soy (el final abierto del poema que posibilita que la especulación continúe se ve reforzada por el uso de la anáfora en los tres últimos versos), si mi origen es cavernícola extraterrestre o

---

<sup>168</sup> Esta actitud de apertura cuando las acciones se desarrollan en el espacio andino y, especialmente, en la choza, se replica en otros poemas AZ, MA, etc.

antinatural, eso no cambiará en nada lo que soy; en otras palabras: no me interesa lo que digan de mí.

En cuanto al contexto en el que se desarrolla el poema, si bien hay una continua alusión a distintos espacios no hay uno concreto en el que se halle el hablante lírico, su ubicación es simbólica, cultural. Por otro lado, la comunicación, debido a la actitud del otro, se desarrolla en un clima de gran tensión en el primer momento del poema y se hace evidente en la reiteración del verbo “gritar” (v. 1, 2, 12) como en el uso continuo de las exclamaciones. La tensión, como lo hemos visto, se atenúa en el momento de la evocación cosmogónica y termina cuando aparece el tono irónico del hablante lírico.

Finalmente, el poema sintetiza, a nivel discursivo, el posicionamiento geopolítico del polo de la emisión, necesario en el esquema ritual para fijar el *locus* enunciativo desde el cual se dirigirá en adelante al alocutorio. Por lo tanto, enmarcado en el contexto global de la obra, se entiende que el poema EE no es un pedido de inclusión, tampoco se trata de un pedido para que el otro le otorgue identidad, todo lo contrario. Incluso, más allá del esquema ritual, se trata también, y como ya se ha señalado, de un posicionamiento que exige el respeto del otro, que pretende hacer evidente la situación de colonialidad marcada por la visión denigrante del indio, que viene desde Sepúlveda, y por la imposición. Frente a la actitud colonizadora, a través de la ironía y del “dominio de la diferencia”, se propone la horizontalidad en el trato.

### **5.3.2 Colonialidad del saber: la otra cara del poder colonial**

Aníbal Quijano ha señalado cómo a través de la imposición de un patrón mundial de poder se han legitimado las relaciones jerárquicas raciales y culturales. Ello ha significado

la represión violenta de formas de producción de conocimiento, de sentido, de los universos simbólicos de los pueblos colonizados. En otras palabras, se llevó, y se lleva, a cabo el despojo de las identidades históricas; pero, lo más importante para el caso que nos interesa y que señala este autor, es el despojo del lugar que se ocupa en la historia de la producción cultural al considerar que tanto la cultura de estos pueblos, como su raza, son inferiores. Estas relaciones jerárquicas que siempre se ha pretendido legitimar parten del supuesto que todo aquello que no responda a estos patrones debe ser invisibilizado sino exterminado. Pero es en el despojo, la represión, las relaciones jerárquicas y discriminatorias que encontramos el origen de la respuesta histórica y vigente que los pueblos latinoamericanos y diversos creadores e intelectuales han venido elaborando frente a la colonialidad/modernidad eurocentrada (Martí, Rodó, Mariátegui, Cardenal, Arguedas, etc.).

La colonialidad del poder no se circunscribe al ámbito económico, social o político sino que se halla fuertemente enraizada con el conocimiento y, por lo tanto, mantiene estrechos vínculos con el poder instituido por la letra. Para poder abordar este tema es preciso recordar las ideas de Ángel Rama en torno a la escritura, los intelectuales y sus vínculos con el poder. La ciudad letrada a la que se refiere este estudioso está directamente relacionada con la colonización del saber, otra de las caras del poder que sojuzga y somete a los pueblos colonizados, como dice Walsh (2004): “el conocimiento funciona como la economía: está organizado mediante centros de poder y regiones subordinadas”. Este es otro de los grandes temas recurrentes en *Chozá* y uno de los poemas en que se le aborda es MF.

Cabe recordar que este poema corresponde, en la estructura macrotextual de *Chozá*, al momento de la liminalidad y, en ese segundo momento de la realización del ritual, el poema se ubica en el segundo recorrido, el que concierne al ámbito occidental. En principio

el desplazamiento se realiza por las instancias más representativas del poder colonial, del Estado Nación moderno: la escuela y la Iglesia; el poema en mención pertenece a este momento y corresponde a una serie de ocho poemas que abordan el tema de la cultura y la educación; por lo tanto, se entenderá que se halla en estrecha relación con los que lo anteceden y aquellos que lo siguen, en los cuales el hablante lírico se ocupa de dejar en claro cómo estas instituciones no lo representan sino que lo excluyen: “Y, el país, acepta al que nace dentro del país?/ Mi país, ¿me acepta para no?/¿me rechaza para sí?” (MÑ). El poema MÑ del cual hemos citado estos versos, muestra también el hartazgo del hablante lírico frente a lo que él mismo llama la “neorecolonización”:

(...) Editan cientos de tesis, tratados, compendios, colecciones  
Y nos sustraen documentos, pruebas, objetos nativistas  
Tabulándolos en las bases internas i externas  
Para el secreto etnocidio  
Y la neorecolonización.  
¡A nosotros, los desespiritualizados, los yertos parahumanos!

Lo que se plantea en esta serie de poemas es una crítica y un rechazo del poder de la letra que occidente ha venido imponiendo. El poema MF se enmarca pues en este segundo recorrido correspondiente al estadio de liminalidad. En él podemos identificar tres momentos.

## MF

La gramática española cuelga desde Europa  
sobre mis Andes,  
interceptando su sincretismo idiomático.  
Sus grafías y fonemas, atacan con los caballos  
y las espadas de Pizarro.  
Mi lenguaje resiste, se refugia, lo persiguen,  
lo desmembran.

5

Nos colonizan brutalmente  
con su idioma

En tantos siglos de guerra intercultural  
todas las batallas hemos perdido.

265

Ellos tienen ventaja, por  
eso nos derrotan.

Ellos tienen todos los elementos a su alcance: 10  
 su estado mayor en la real academia  
 y sus soldados intelectuales;  
 los nuestros, nada, un agrupamiento, pasivo  
 al modo tupacamaru segundo.

En mi choza ha caído la mano perdida del Manco de Lepanto 15  
 con vidrios, ácidos, alfileres  
 que contorsionan mi lengua  
 y sangran mi boca.



La imposición de su lengua es cruel
--

### 5.3.2.1 Nos colonizan brutalmente con su idioma: primer momento

Este poema, a diferencia de la mayoría de los otros que constituyen la serie mencionada, se presenta como una reflexión del hablante lírico que en los tres primeros versos asume la forma de una declaración pública, en tanto que no hay un alocutorio explícito. Cuando esto ocurre, señala Luján (215), el poema muestra su apertura al conjunto de lectores y esto propicia un mayor acercamiento con él. Ello significa que el polo de la emisión está planteando una situación que espera sea entendida por el lector.

La inicial alusión geográfica ubica dos espacios: Europa / Andes, pero esos dos espacios no aluden a una linealidad territorial (por decirlo de alguna manera) acorde al globo terráqueo, sino que nos remiten inmediatamente a una jerarquización, implícita en el verbo “colgar”, que ubica a Europa arriba y a los Andes, abajo, se entiende que en una situación desfavorable puesto que, dada su verticalidad, se trata de una imposición. Así, la gramática española impuesta, intercepta el sincretismo andino.

Puesto que se trata de una imposición esta se plantea en términos de combate. Así, de pronto, en el cuarto verso, aparece, implícito, el pronombre “ellos” que supone, tácitamente, la presencia de un “nosotros” y, por lo tanto, de una confrontación. Sin

embargo, antes de que aparezca el “nosotros” emerge la primera persona (v. 6) lo que indica que el enfrentamiento es, en principio, personal y desigual, entre el “ellos” y el hablante lírico *runa/jaqi*. La intención que guía al hablante lírico en su exposición es pues dar a conocer esta desigual confrontación entre los bandos en pugna, para ello también se vale de elementos que recrean las luchas por la conquista (soldados, batallas, tupacamaru, espadas y caballos de Pizarro que, dicho sea de paso, nos hacen evocar al poema de Chocano, “Los caballos de los conquistadores”, escrito desde la otra orilla). Las grafías y fonemas que aparecen personificados hacen suyas las herramientas de conquista de Pizarro. Con el poder adquirido de las armas, atacan el idioma del hablante lírico que también adopta características humanas y por ello sufre la violencia del poder colonizador/moderno/eurocentrado que termina desmembrándolo (igual como hicieron con Túpac Amaru II al que se alude también en el poema MH, que cierra la serie mencionada).

### **5.3.2.2 Ellos tienen ventaja por eso nos derrotan: segundo momento**

Frente al primer momento en el que se explica cómo, en qué términos, se realiza la colonización, en el segundo momento el hablante lírico *runa/jaqi* explica la derrota y el porqué de ella. Pero, ahora sí, aparece el “nosotros” (v.9), es decir, la derrota no ha sido personal sino colectiva y se trata de un enfrentamiento secular entre culturas en el que quienes habitan los Andes, han perdido (v. 8-9). La confrontación se hace más explícita con los giros reiterados que se inician en el tercer verso: primero del “nosotros” al “ellos”, luego del “ellos” al “nosotros”. La causa principal de la derrota es la ventaja que tiene el otro gracias al poder adquirido. Se trata del poder letrado (“real academia”, “soldados intelectuales”) que busca como dice Walsh: “promover una subordinación letrada” que

entiende a los miembros de otras culturas “como gente que no piensa”, de modo que “la colonialidad del poder instala una diferencia que no es simplemente étnica y racial, sino colonial y epistémica” (2004). Frente a ello, quienes forman parte del grupo del hablante lírico *runa/jaqi*, han tenido una actitud pasiva. La comparación final (v. 14) le sirve al hablante lírico para reflexionar sobre los errores cometidos y el metamensaje es dejar de ser pasivos, porque ello conduce a la derrota.

El uso predominante del tiempo presente ubica los hechos descritos, que supuestamente pertenecen al pasado, en el presente y, la implicatura que nosotros podemos sacar, es que la colonización continúa. La señal que se deriva de las actitudes de “ellos” que no son alocutorios sino más bien no-personas<sup>169</sup>, revela una gran violencia y una acumulación del poder que se asienta en el ejercicio de la letra. La intención detrás de esa señal se entiende que es el exterminio, la invisibilización social, histórica, cultural, que denuncia el polo de la emisión. Denuncia que, podemos entender, también ha contribuido al silenciamiento o invisibilización de la obra de Miranda, por décadas.

### **5.3.2.3 La imposición de su lengua es cruel: tercer momento**

Una primera cuestión que hay que notar es que en este último momento se produce un nuevo giro del “nosotros” al “yo”, que sirve para enfatizar el grado en el que el hablante lírico *runa/jaqi* se involucra con el conflicto. Es decir, la problemática planteada es percibida por él no a través de su razón, sino a través de su sensibilidad que implica precisamente una percepción bio-gráfica del cuerpo (Mignolo 2013). Percepción que aparece en los primeros versos con la palabra “desmembramiento” y que, ahora, al final del

---

<sup>169</sup> La no-persona vendría a ser la tercera persona que queda al margen de la comunicación, es aquello de lo que se habla (Luján 255).

poema, se retoma con fuerza al aludir directamente y de manera desgarrada a determinados órganos de su cuerpo.

El hablante lírico *runa/jaqi* es un yo desplazado que a través del uso del tiempo presente acerca la acción al lector. En su enunciación, aunque marcada por la serenidad y el tono reflexivo que, como ya lo dijimos, lo diferencia de los otros poemas de la serie, es posible detectar una conciencia desgarrada frente a una relación planteada en términos de desigualdad y un profundo sentimiento de dolor por la violencia ejercida por el poder letrado occidental sobre su pueblo.

En el primer verso del último momento del poema aparece una sinécdoque intertextual: la alusión a la mano de Cervantes, el Manco de Lepanto, escritor considerado el máximo símbolo de la expresividad idiomática castellana. Por lo tanto, su mano, aún su mano perdida, es aquella que porta lo excelso del idioma español. Hay que notar el verbo que instala la mano en los Andes: “caer”, la mano no ha llegado ni ha sido puesta, ha caído y la caída revela una acción brutal e inesperada. Esa mano ha caído en la choza (recordemos el sentido que la choza tiene para el hablante lírico) y ha llegado portando elementos agresivos que dañan, específicamente, la lengua y la boca del hablante lírico, es decir, los medios más preciados que le sirven para expresarse, puesto que pertenece a una cultura en esencia oral. Los dos órganos, dañados, obstaculizan la comunicación y condenan al silencio al hablante lírico.

Lo que se pone en evidencia en el poema es el proyecto homogeneizador del Estado-Nación a partir de la imposición violenta del español y la consiguiente alfabetización<sup>170</sup>. Con estas herramientas que se disfrazan bajo el discurso de integración

---

<sup>170</sup> Si bien este tema no es abordado directamente en este poema, está implícito en él y de manera bastante clara en los poemas de la serie que hemos mencionado. Uno de ellos es el poema MD:



nacional, lo que se pretende es lograr la aniquilación de la episteme andina. El hablante lírico es consciente de ello, esta es quizá la implicatura de base del poema que le sirve para proponer la hipótesis: quieres acabar con mi cultura. Pero, puesto que el poema tiene un carácter expositivo, no se plantea en relación a un alocutorio ni hay una explícita intención dialógica, en realidad, no hay muchas implicaturas que el hablante lírico pueda realizar porque lo que refiere es una descripción de hechos concretos. Por ello mismo, no hay respuestas.

Por las menciones hechas al inicio y al final del poema, podemos inferir que el hablante lírico se ubica en los Andes (inicio), lo que se ve reforzado por la mención a la choza (final): ese es el contexto físico. Por otro lado, el tono dominante es el del enfrentamiento, visible, incluso, en los recursos lingüísticos usados por el polo de la emisión.

El poema se enmarca en un modelo estructural sintético en la medida en que en su desarrollo se exponen una serie de hechos (a través de un tono reflexivo) para llegar a una suerte de conclusión en los últimos versos. Conclusión en la que se manifiesta la conciencia

---

¿Cuántas elecciones políticas han habido?  
En ningún proceso hemos sufragado.  
¿el que es analfabeto no existe?, ¿habemos  
(hipotéticamente?  
¿Y, los que saben leer, existen?

Ellos están contentos de lo que nos hacen;  
gozan con las agresiones de su cultura,  
amanecen riendo,  
¡tiempo les falta para seguir riendo!

Pizarro era analfabeto para los de su cultura  
y mató a Atahualpa, que no era analfabeto en su cultura.  
Pizarro superexiste;  
lo llevan a votar, así desgarre con una cruz el padrón;  
lo hace por su nombre y a nombre de su país (...).

dolorosa, no de la derrota<sup>171</sup> sino, como ya se dijo, la conciencia de las desiguales condiciones del enfrentamiento y de la violencia ejercida por el poder colonizador/eurocentrado/moderno del ejercicio de la letra.

### **5.3.3 Racismo y colonialidad del poder**

Aníbal Quijano ha puntualizado que la idea de raza, entendida como diferencia biológica, aparece como consecuencia del descubrimiento y conquista de América. Ese fue el momento en que se impuso un patrón mundial del poder colonial/moderno, capitalista y eurocentrado a través del cual occidente se atribuyó la potestad de asignarles, a las poblaciones conquistadas, nuevas identidades geoculturales. Detrás de todo esto, como apunta Quijano, lo que se buscaba, y se busca, es el control cultural, el de las subjetividades, el del conocimiento y su producción.

En la misma línea, en palabras de Raúl Bueno (2005), el racismo es el recurso más eficiente del poder colonizador, aquel que contribuye a perpetuar las distintas colonizaciones. Toda esta problemática está planteada de distintas maneras y de modo muy claro en *Choza*. Lo revisaremos a través del poema MR en el que identificamos dos períodos. Al primero lo hemos denominado “Mi visión del otro” y al segundo “En términos de equidad”. Cada uno se halla subdividido, el primero en tres momentos y, el segundo, en dos.

---

<sup>171</sup> Recordemos la concepción andina de lo cíclico.

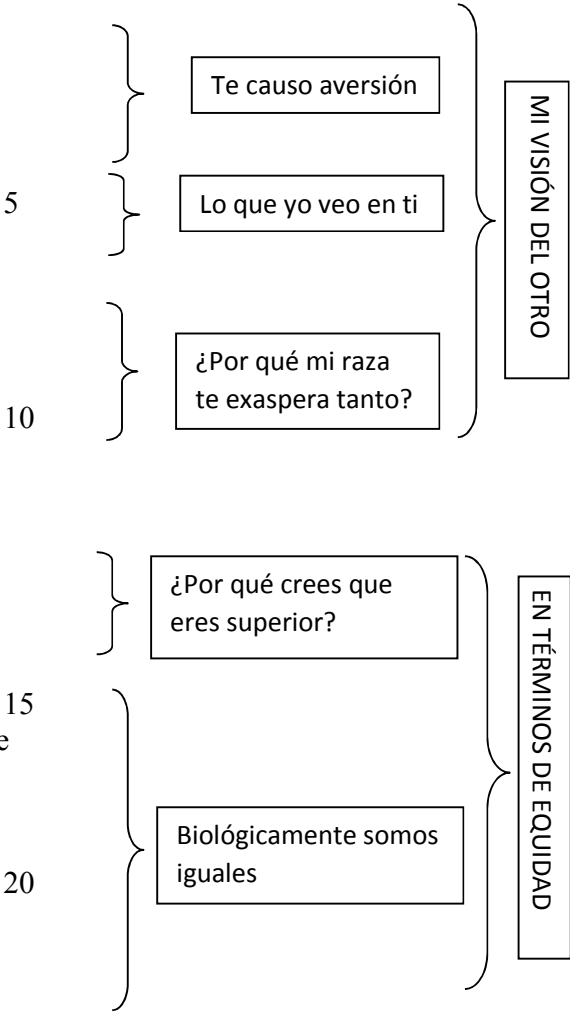
MR

Llego a la ciudad, me ves y me insultas  
para tus afueras, para tus adentros.  
Yo remuevo tus estados inferiores;  
soi, el único, que hace sentirse superior.  
Noto que tus talones son más grandes que tu cabeza,  
y tan cerca al suelo, están tus rangos de gente  
que pateas tus ideas.

¿Por qué a la vista de mis particularidades somáticas  
te recorre un escalofrío,  
o sientes una piedad metafísica  
o un vértigo criminal de genocidio?

¿Qué te dan los óvulos y espermatozoides europeos  
que trajeron las familias o los individuos  
en el equipaje corporal de tu abolengo?

Tu cultura o lo que llamas cultura  
si estuviese edificado en la estructura de una gota de sangre  
habría comprobado que la humanidad  
es, ha sido, y será una sola.  
Y, tú, serías yo;  
y, yo, sería tú, presidiendo los grupos sin sociedad,



a la sociedad sin historia  
y a la historia sin símbolos  
para darle una conciencia.

### 5.3.3.1 Te causo aversión: primer momento

El poema se inicia con una acción que realiza el hablante lírico y que muestra su incursión en el ámbito citadino (recordemos que en la estructura general de la obra este poema pertenece, como el anterior, al momento de liminalidad y también se ubica en el segundo recorrido emprendido por el hablante lírico, recorrido que realiza por el espacio urbano - occidental). La ubicación espacial del hablante lírico en este ámbito es significativa si tomamos en cuenta que, como afirma Rama, estamos frente a un modelo de ciudad impuesto por Europa, de modo que su orden y estructura responden a la jerarquizada racionalidad occidental que genera desigualdad social. La ciudad es el centro del poder colonizador y civilizador. Entendidas así las cosas, el hablante lírico se encuentra ahora en un espacio que le es connatural al otro, al alocutario occidental (v. 1-2). Ese es el contexto físico en el que se desarrolla el poema. Esto es importante si entendemos que en este espacio el hablante lírico se encuentra en condiciones de desventaja frente al otro; sin embargo, no hay en sus palabras, ni en su actitud, el más mínimo titubeo.

A la primera acción realizada por el hablante lírico *runa/jaqi* “Llego a la ciudad” (v.1) le siguen dos señales, mostradas a través de acciones, del alocutario: ver e insultar (v. 1). La primera señal tiene que ver con el reconocimiento de la diferencia, pero una diferencia entendida como inferior; la segunda, con una agresión directa producto del disgusto que le ocasiona la presencia del hablante lírico *runa/jaqi* y que muestra cómo el alocutario ejerce el poder que le confiere su espacio. Todo lo enunciado se realiza en un

clima de serenidad por parte del hablante lírico: primero describe una situación y luego expone, frente a ella, su punto de vista. La actitud exaltada corre por cuenta del alocutorio, cuyas maneras son descritas principalmente en este primer momento.

El hablante lírico *runa/jaqi* ha hecho las implicaturas correspondientes, por ello es consciente de los efectos que su presencia produce en el alocutorio, sabe el aborrecimiento que le provoca, sabe que su presencia saca lo peor de él, lo desestabiliza (porque tiene miedo de perder sus privilegios sociales), y sabe que debido a ello no solo el alocutorio, sino otros, en ese espacio, lo repudian y lo consideran inferior. Esta ampliación del rechazo se hace evidente en el último verso de esta sección en el que desaparece la segunda persona y aparece el “se” impersonal (v. 4); el hablante lírico ya no se dirige al alocutorio sino que, de pronto, aparece un destinatario no-alocutorio: lo particular se hace colectivo en su percepción.

### **5.3.3.2 Lo que yo veo en ti: segundo momento**

Como contraparte de la visión que el destinatario alocutorio tiene del hablante lírico *runa/jaqi*, ahora este le describe la imagen que percibe de él. El primer rasgo que sale es el de la deformidad física (talones más grandes que tu cabeza) que se corresponde con las taras que muestra la conducta del destinatario alocutorio. Este, desde el punto de vista del hablante lírico, casi ha perdido la condición de persona, ha descendido tanto que de nada le sirven sus ideas. Respuesta enérgica frente a las agresiones del destinatario alocutorio, pero, al mismo tiempo, visión reflexiva y serena lucidez, rasgos del hablante lírico que están presentes en muchos momentos de *Chozo*. A ello, en estos versos, acompaña un tono irónico que refuerza otro de los rasgos del hablante *runa/jaqi*, la seguridad que tiene en sí mismo, en lo que es, en lo que cree: en su horizonte de sentido y su sensibilidad.

### 5.3.3.3 ¿Por qué mi raza te exaspera tanto?: tercer momento

Es en este momento, a través de la pregunta que le formula al alocutorio, que el hablante lírico *runa/jaqi* alude de manera directa a algo que hasta antes de este momento permanecía latente: el aborrecimiento del alocutorio está cimentado en el aspecto físico del hablante lírico, es decir, su raza: “particularidades somáticas” (v. 8). La idea de raza, según Quijano (2003), articula, a partir del descubrimiento y conquista de América, los vínculos sociales al tiempo que legitima las relaciones de dominación en la medida en que se convierte en un instrumento de clasificación social de la población. La aparición de esta idea implicó, explica Quijano, una reformulación de las identidades existentes y propició la imposición de la perspectiva eurocéntrica del conocimiento, lo que significó la legitimación de las relaciones de superioridad/ inferioridad racial y cultural puesto que se trataba de la imposición de un solo orden cultural global: el occidental.

La idea de superioridad racial está en el imaginario del alocutorio y por ello, la apariencia física del hablante lírico *runa/jaqi* lo lleva a un estado de conmoción tal, que lo enferma; en el mejor de los casos le hace sentir piedad y, en el peor, el deseo de matar, porque la presencia del hablante *runa/jaqi* de por sí desestabiliza su orden, el orden citadino y sus concepciones coloniales.

En ese sentido la pregunta formulada es a la vez una respuesta, o una explicación, si se quiere, a la actitud del alocutorio planteada en el primer verso del poema: el alocutorio lo insulta porque lo considera racialmente inferior. Por otro lado, a través de la pregunta (v. 8 - 11), el hablante lírico pone en evidencia la actitud abiertamente colonial del alocutorio, hecho que se verá confirmado en los siguientes versos (12 - 14).

### 5.3.3.4 ¿Por qué crees que eres superior?: cuarto momento

En este cuarto momento el hablante lírico formula otra pregunta, que al igual que en el caso de la anterior, está cargada de una serie de implicaturas que pueden resumirse en ¿Cuál es la diferencia biológica entre los europeos y nosotros (en tanto representante de su pueblo)? El hablante lírico *runa/jaqi* está cuestionando la natural superioridad eurocentrada de la que habla Quijano y que asume el alocutorio. Pero, además, esta pregunta, como la otra, muestra la intención dialógica del hablante lírico, a pesar de que no hay respuesta por parte del alocutorio. Se trata de un diálogo trunco. Las preguntas terminan siendo preguntas retóricas, sobre todo esta última, pues el hablante lírico al momento de formularla, sabe ya la respuesta, que expondrá de manera clara en la última parte del poema.

El tono sereno que muestra el hablante lírico *runa/jaqi* indica que hay, a pesar de todo, una intención de base que es el diálogo. Sobre ella, lo que pretende es decirle al alocutorio que no hay jerarquías raciales. En los versos que corresponden al primer momento predomina la capacidad de observación del hablante lírico. A partir de las actitudes y las expresiones del alocutorio, saca las implicaturas, entiende el rechazo del otro y llega a una conclusión que vendría a ser su hipótesis: tú me desprecias porque crees que racialmente soy inferior a ti. En el segundo momento del poema hallamos la respuesta que complementa esta hipótesis: pero yo sé que somos iguales. Sin embargo, antes de la respuesta, el hablante lírico plantea dos preguntas que constituyen el núcleo del poema en tanto afectan a la totalidad.

#### **5.3.3.5 Biológicamente somos iguales: quinto momento**

Como en todos los versos, con excepción del cuarto en el que, como ya lo señalamos, aparecen formas impersonales, el hablante lírico *runa/jaqi* se dirige sin ambages al alocutorio exponiéndole su punto de vista. El metamensaje de los primeros versos es:

somos biológicamente iguales. Ese mensaje no está libre de una visión cuestionadora de la cultura del alocutorio pues se percibe que la cultura occidental no ha sido capaz de entender que “la humanidad es, ha sido, y será una sola” (v. 18), nótese, en este verso, el uso de los tiempos verbales que aluden a una idea de totalidad temporal.

La igualdad, que sí concibe el hablante lírico, está expresada en los dos siguientes versos (19 - 20) a través de un retruécano (Y, tú serías yo;/ y, yo, sería tú) que contribuye a disolver las diferencias entre el tú y el yo. Luego, en realidad ya desde el segundo verso, expresa su idea de organización social que marca distancia del orden instituido por occidente. En la concepción del hablante lírico *runa/jaqi* la organización social es comunitaria (“grupos”) y no responde a una estructura jerárquica (“sociedad”); tampoco concibe que esta organización social esté cimentada en una historia con símbolos, pues es a través de ellos que se ejerce el poder. En otras palabras, el hablante lírico, cuestiona formas que percibe como discriminatorias y que se asientan en las ideas de nación, historia y geosímbolos, detrás de las cuales solo es posible hallar criterios homogeneizadores. Lo que le propone al alocutorio es que se debe entender que hay otras formas posibles de organización social. Aceptando esto es que será posible crear una conciencia. La crítica, la discrepancia es con el Estado-nación-moderno pues, como señala Quijano, las naciones y los Estados son viejos no así este, que responde a una experiencia específica y que se impone como una identidad homogeneizadora a partir del control del poder sobre un territorio y su población.

De allí el cuestionamiento del hablante lírico *runa/jaqi* que se presenta como un yo desplazado que, como dijimos en relación al poema EE, se caracteriza por el uso de los tiempos del presente lo que refuerza el carácter oral y la implicación del yo con lo dicho.



Esta instancia enunciativa se presenta también como un agente activo pues es él quien dirige el pretendido diálogo. Por su parte la imagen que se nos transmite del alocutorio es el de un ser agresivo, violento y discriminador a quien el hablante lírico trata de hacerle entender dos cosas: primero, que no existen diferencias biológicas entre ellos; segundo, que las diferencias culturales no se rigen por relaciones jerárquicas de superioridad/inferioridad. El alocutorio, por otro lado, es un sujeto que no tiene voz, sus expresiones y acciones son “sumarizadas” por el hablante lírico, ello desde el punto de vista de Luján Atienza (224) indica que en realidad el receptor es aquel que esté en disposición de escuchar: el público lector. Otra vez, presente, el carácter oral de la performance ritual.

Queremos terminar citando a Quijano (1992:447) quien considera que “en primer término, [es necesaria] la descolonización epistemológica, para dar paso luego a una nueva comunicación inter-cultural, a un intercambio de experiencias y de significaciones, como la base de otra racionalidad que pueda pretender, con legitimidad, a alguna universalidad”, es en ese camino que se halla la propuesta de Efraín Miranda Luján.

## CONCLUSIONES

1. La obra de Efraín Miranda muestra desde la aparición de su primer libro, *Muerte cercana*, una poética emergente que disiente del canon instituido por la crítica oficial. Esta poética, singular en su expresión, se consolida con la aparición de su segundo libro *Chozo* y abre un ciclo conformado por sus dos obras posteriores: *Vida* y *Padre Sol*. Es posible constatar que los dos libros de los que nos hemos ocupado en esta investigación, no responden ni a las poéticas dominantes ni a las residuales, presentes en los respectivos contextos en los que se inscriben.
2. No existe, tal como la crítica ha señalado, una ruptura radical entre los dos primeros libros de Miranda, lo que vemos es más bien una relación de continuidad puesto que ambas obras son parte del proceso escritural del poeta. En ese sentido, es posible advertir la presencia de elementos que vinculan sustancialmente una y otra obra y

que la crítica ha pasado por alto. Uno de ellos es la importante presencia de la sensibilidad andina a través de la cual el hablante lírico aprehende y entiende la realidad en *Muerte cercana*, elemento que se hace más que evidente en *Choza*, en tanto constituye la base del *locus* enunciativo a partir del cual se elabora una semiosis decolonizadora.

3. Las instancias enunciativas presentes en *Choza* (autor real, autor textual y hablante lírico) muestran una abierta condición intersticial que se convierte en uno de los fundamentos centrales que sustentan la estética decolonizadora que propone la mencionada obra. Esta condición permite que las instancias señaladas, valiéndose prioritariamente de formas y recursos propios del horizonte de sentido andino (presencia del testimonio, memoria, oralidad, principios de relacionalidad cósmica, aprehensión simbólica de la realidad, etc.) y empoderándose de herramientas propias de la episteme occidental (castellano y escritura), cuestionen la univocidad de la historia, el poder de la letra y la imposición del saber occidental. De modo que el *locus* enunciativo ético, epistemológico, el lugar geopolítico de enunciación, desde el que se articula el discurso decolonial de *Choza* es el andino.
4. La condición intersticial, o migrante, de las instancias enunciativas permiten entender que estas y, por consiguiente, *Choza*, escapan a las definiciones de indigenismo en la medida en que no hay un punto de vista exterior respecto de la realidad andina, ni es posible identificar en ellas una aceptación de las ideas de mestizaje o nación, propias de este movimiento literario, por el contrario, hay un cuestionamiento severo de estos presupuestos.

5. El cuestionamiento a la imposición de una visión unívoca de la historia, la episteme y, en general, la cultura occidental no se presenta solo en el plano discursivo sino que se plantea en el nivel de las formas poéticas. Con ello Miranda propone una forma de poetizar alterna que responde a una sensibilidad dis-tinta (la andina) en el sentido en que lo entiende Enrique Dussel.
6. La intención que guía la propuesta decolonizadora de las instancias enunciativas, presente en el planteamiento global de la obra es el deseo de acabar con la situación de colonialidad que experimenta el pueblo andino. Para ello se propone la recreación de un rito de paso, recurso sustentado en los moldes de la oralidad primaria, que se explicita tanto en la estructura del libro como a nivel del discurso.
7. La recreación de este rito de paso constituye el elemento estructural más importante en la medida en que articula todos los otros elementos presentes en la obra, elementos que se encuentran subordinados a la intención primordial que es poner fin a un período marcado por la colonialidad, la imposición y la discriminación; por otro lado, la realización del rito supone propiciar el advenimiento de un nuevo período de trato horizontal con el otro occidental.
8. Son tres los ejes discursivos predominantes en *Chozas*: geopolítica del conocimiento, colonialidad del saber y colonialidad del poder. El primero explica la insistencia del hablante lírico en marcar su lugar de enunciación, su “identidad”, o mejor, su posicionamiento en el cosmos natural, político, social y el afán por mostrar su diferencia respecto del otro occidental. Los otros dos ejes discursivos tienen que ver con la denuncia frontal que insistentemente realiza el hablante lírico para mostrar los efectos perniciosos de la imposición colonial occidental en la vida de su pueblo.

9. La alta calidad estética y la complejidad compositiva de *Choz*a evidencian que la obra de Miranda supera, y desborda, con creces, los ámbitos locales. A través de la recreación de las vicisitudes, colectivas e individuales, de determinados sujetos Miranda aborda aspectos esenciales de la condición humana y muestra en su obra la fuerza viviente y vigente de la cultura andina. Por todo ello se sitúa como un referente cultural de suma importancia no solo en el sistema literario peruano sino latinoamericano.

## BIBLIOGRAFÍA

### 1. Principal

MIRANDA LUJÁN, Efraín. *Muerte Cercana*. Lima: Tall. Graf. Mercagrah, 1954.

----- *Choz*a. Lima: Emp. Ed Humbolt, 1978.

----- *Vida*. Lima: (s.e.), 1980.

----- *Padre sol*. Puno: Lacg Ed., 1998.

### 2. Secundaria

ÁLVAREZ ENRÍQUEZ, Samuel. *Antología de la poesía en Juliaca*. Juliaca: LD impresiones, [1993].

ALBÓ, Xavier. “El ciclo ceremonial anual en el mundo de los Llapuni (Bolivia)”. *Allpanchis*. Volumen IX. (1976):151 – 176.

ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz. *Literatura/ sociedad*. Buenos Aires: Hachette, 1983.

ARAMAYO, Omar. *Antología de la poesía puneña*. (s.l.): Biblioteca popular

transparencia, 1999.

ARDUINI, Stefano. *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia: Universidad de Murcia, 2000.

ARGUEDAS, José María. “La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú”. *Mar del sur*. N° 9 (enero - febrero 1950): 62-72.

-----. *Páginas escogidas*. Lima: Editorial Universo, 1974.

-----. *Indios, mestizos y señores*. Lima: Editorial Horizonte, 1989.

-----. “Entre el kechwa y el castellano, la angustia del mestizo”. *Indios, mestizos y señores*. Lima: Editorial Horizonte, 1987. 35-38.

-----. “No soy un aculturado”. *Revista Killa* No. 1. (1989):1- 4.

-----. *Obra antropológica*. (Tomo 5). Lima: Horizonte, 2012.

ARRIETA ESPINOZA, Dimas. “Resistencia y protesta andina en Choza de Efraín Miranda”. *Revista de crítica literaria*. Año I, N°1, (2008):.69-78.

AUSTIN, John L. *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1982.

AVENDAÑO, Ángel. *Historia de la literatura del Qosqo: del tiempo mítico al siglo XX*. Cuzco: Municipalidad del Cuzco, 1993.

AYALA, José Luis. *Antología general de la poesía puneña*. Lima: Editorial Universo, 1987.

BACA CORZO, Jorge. “Reseña a *Muerte cercana*”, en *Revista de libros*. (s.f.).

BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad media y Renacimiento*. Barcelona: Barral editores, 1974.

-----. *Estética de la creación verbal*. México D.F.: Siglo XXI, 1998.

-----. *Yo también soy (Fragmentos sobre el otro)*. México: Taurus, 2000.

-----. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: FCE, 2003.

BEVERLEY. John. “Anatomía del testimonio”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XIII Lima N° 25 (1er semestre 1987):7-16.

-----. *Subalternidad y representación*. Madrid: Iberoamericana, 2004.

- [y] Hugo ACHUGAR. *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Guatemala: Universidad Rafael Landívar, 2002.
- BEDREGAL PAZ, Walter. *El mensaje de Vicente Benavente en el corazón del viento*. Juliaca: Grupo editorial “Hijos de la lluvia”, 2005.
- *Aquí no falta nadie. Antología de la poesía puneña*. Juliaca: Grupo editorial “Hijos de la lluvia”, 2008.
- BENAVENTE CALLA, Vicente. *Vientos de amor (antología)*. Juliaca: Editorial cielo y tierra, 1962.
- *Cinco poemas para mañana. Mensaje cholo*. Juliaca: Ediciones cielo y tierra, 1965.
- *Cantos encendidos (pregón calcetero)*. Juliaca: Ediciones cielo y tierra, 1976.
- *Raíces del viento (Antología poética)*. Juliaca: Ediciones cielo y tierra, 1997.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística general II*. México: Siglo XXI, 1970.
- BENDEZÚ, Francisco. *Los años*. Lima: Ediciones La rama florida, 1961.
- *Cantos*. Lima: Ediciones La rama florida, 1971.
- BERTUCELLI PAPI, Marcella. *Qué es la pragmática*. Buenos Aires: Editorial Paidós Ibérica, 1996.
- BHABHA, Homi K. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002.
- BLOOM, Harold. *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- BOOTH, Wayne. *Retórica de la ironía*. Madrid: Taurus-Humanidades, 1989.
- BORDIEU, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- BORRICAUD, Francois. *Cambios en Puno. Estudios de sociología andina*. Lima: IEP – IFEA, 2012.
- BUENO, Raúl. *Poesía hispanoamericana de vanguardia*. Lima: Latinoamericana editores, 1985.
- *Escribir en Hispanoamérica. Ensayos sobre teoría y crítica literarias*. Lima/ Pittsburg: Latinoamericana editores, 1991.

- . *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana*. Lima: Fondo Editorial UNMSM, 2004.
- . “Genocidios virtuales: modernización y mestizaje como imágenes de superación cultural en América Latina”, en *Identidad(es) del Perú en la literatura y las artes*. Ottawa: Universidad de Ottawa, 2005, 15 - 25.
- . *Promesa y descontento de la modernidad*. Lima: Universidad Ricardo Palma. Editorial universitaria, 2010.
- BUENO, Leoncio. *Rebuzno propio*. Lima: Ediciones arte/reda, 1976.
- . *Memorias de mi desnudez*. Lima: Nido de cuervos, 2014.
- BUENO MORALES, Mercedes. *Arista de estrella*. Cuzco: Ediciones sol y piedra, 1960.
- . “Génesis de *Chozá*”. *Los Andes*, 23 de julio de 1978.
- BURGOS, Elizabeth. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. México: Siglo XXI, 1998.
- CÁCERES CUADROS, Tito. *Poetas de Arequipa. Antología- Los clásicos*. Lima: CYDES, 1995.
- . *Antología de la poesía arequipeña 1950 -2000*. Arequipa: Editorial UNSA, 2007.
- CÁCERES MONROY, Luis. *La poesía indigenista de Puno*. Puno: (s.e.) ,1972.
- CALSAMIGLIA, Helena [y] Amparo TUSON. *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Editorial Ariel, 2001.
- CAMPOS BENDEZÚ, Cynthia. *La construcción del sujeto en la Nueva corónica y buen gobierno de Felipe Guamán Poma de Ayala*. Tesis de Licenciatura - UNMSM. Lima, 2015.
- CARBALLO, Francisco [y] Luis Alfonso HERRERA ROBLES. “Walter Mignolo: pensador descolonial” (Prólogo). *Habitar la frontera. Sentir y pensar la descolonialidad. Antología (1999 - 2014)*. Barcelona: CIDOB/UACJ, 2001. 11-19.
- CARRILLO, Sonia Luz. “La ciudad poetizada. Poesía urbana de los años 70”. *Socialismo y participación* , número 100 (enero 2006): 241 – 246.
- CASTRO, Augusto [y] Rosario BERNARDINI. “Puno: historia e identidad nacional”. *Tarea*, número 6 (marzo de 1982): 29 - 35.



- CASTRO - GÓMEZ, Santiago [y] Ramón GROSFUGUEL (compiladores). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007.
- CASTRO KLAREN, Sara. "Testimonio. José María Arguedas". *Hispanamérica*, número 10, (abril de 1975): 45-54.
- CAVERO, Ranulfo. *Los dioses vencidos. Una lectura antropológica del Taqi Onqoy*. Ayacucho: Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, (2001).
- CERNA BAZÁN, José. "A propósito de *Chozo* de Efraín Miranda". *Tarea. Revista de cultura*. Número 6 (marzo 1982): 54 – 55.
- CERRÓN PALOMINO, Rodolfo. "Tras las huellas del aimara cusqueño". *Revista andina*. Año 17. N° 1 (diciembre 1998): 137 -157.
- , "El cantar de Inca Yupanqui y la lengua secreta de los incas": *Revista andina*. Año 16. N° 2 (1er. semestre 1999): 417 – 447,
- CHECA, Mariela. "Entrevista al poeta Efraín Miranda: "Prefiero ser indio". *El peruano*, 2 de marzo de 1992.
- CHINO HUANACUNE, Isabel Julia [y] Julia Dolores CHOQUE PACHECO. *La poesía de Efraín Miranda Luján*. Tesis de Licenciatura - Universidad Nacional del Altiplano. Puno, 1989.
- CORNEJO POLAR, Antonio. "El indigenismo y las literaturas heterogéneas. Su doble estatuto socio-cultural". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año IV, Nrs. 7 -8. (1er y segundo semestre de 1978): 7-21.
- , *Literatura y sociedad en el Perú: La novela indigenista*. Lima: Lasontay, (s.f.).
- , "Literatura peruana: totalidad contradictoria": *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año IX, N° 18 (2do. semestre de 1983): 37-50.
- , "Inmediatez y perennidad: la doble audiencia de la literatura de la fundación de la república". *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año X, N° 20 (2do. semestre de 1984): 45-54.
- , *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: CEDEP, 1989.
- , "El discurso de la armonía imposible. El Inca Garcilaso de la Vega: discurso y recepción social". *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año XIX, N° 38. (2do. semestre de 1993): 73-80.

- . *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte, 1994.
- . “Condición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año XXI, N° 42 (2do. semestre de 1995): 101-109.
- . “Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno”. *Revista Iberoamericana*. Vol. LXII. Núms. 176 – 177 (julio - diciembre 1996): 837-844.
- . “Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. Apuntes”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año XXIV, N° 47 (1er. semestre de 1998): 7-11.
- [y] Jorge CORNEJO POLAR. *Literatura peruana. Siglo XVI a Siglo XX*. Lima: CELACP, 2000.
- CORNEJO ROSELLÓ DIANDERAS, Hernán. “Conversación con el creador más andino, fino y bronco de Puno”. *Totoria suplemento cultural del diario Los Andes*, N° 2 (noviembre 2008): 12.
- COTLER, Julio. *Clases, Estado y nación en el Perú*. Lima: IEP, 2005.
- D’ALLEMAND, Patricia. *Hacia una crítica cultural latinoamericana*. Berkeley- Lima: CELACP- Latinoamericana editores, 2001.
- DEGREGORI, Carlos Iván [y] Pablo SANDOVAL (compiladores). *Saberes periféricos. Ensayos sobre la antropología en América Latina*. Lima: IEP, 2007.
- (Editor). *No hay país más diverso Compendio de antropología peruana*. Lima: IEP, 2012.
- DE LA CAMPA, Román. “Latinoamérica y sus nuevos cartógrafos: discurso poscolonial, diásporas intelectuales y enunciación fronteriza”, en *Revista Iberoamericana*. Vol. LXII, Nums. 176-177. (julio - diciembre 1996): 697 - 717.
- DELGADO, Washington. “Muerte Cercana: Poemas de Efraín Miranda”. *El Comercio – Suplemento Dominical*, 5 de setiembre de 1954.
- . *Un mundo dividido*. Lima: Casa de la cultura del Perú, 1970.
- . *Historia de la literatura republicana. Nuevo carácter de la literatura en el Perú independiente*. Lima: Ediciones Rikchay Perú, 1984.
- DENEGRI, Francesca. “Testimonio y subalternidad en India y en América Latina”. *Revista Hueso Húmero*. No. 51 (2008): 59-77.

- DEPAZ T., Zenón. “Una aproximación a la cuestión de los horizontes de sentido en el mundo andino”, en Antonio PEÑA et. al. *La racionalidad andina*. Lima: Editorial Mantaro, 2005.
- DEUSTUA, Raúl. *Un mar apenas*. Lima: PUCP, 1997.
- DUBAR, Claude. *La crisis de las identidades. La interpretación de una mutación*. Barcelona: Ediciones bellaterra, 2002.
- DUCROT, Oswald. *El decir y lo dicho*. Buenos Aires: Hachette, 1984.
- DUSSEL, Enrique. 1492. *El encubrimiento del otro. Hacia el origen del “mito de la modernidad”*. La Paz: Plural editores, 1994.
- . *Introducción a la filosofía de la liberación*. Bogotá: Editorial Nueva América, 1995.
- . *La filosofía de la liberación*. Bogotá: Editorial Nueva América, 1996.
- DUVIOIS, Pierre. “La capacocha”. *Allpanchis*. Volumen IX. (1976):11 – 57.
- EAGLETON, Terry. *Ideología. Una introducción*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2005.
- ELÍADE, Mircea. *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*. Madrid: Taurus, 1974.
- . *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Editorial Labor, 1985.
- . *El mito del eterno retorno*. Barcelona: Editorial Planeta, 1985.
- . *Aspectos del mito*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2000.
- ESCAJADILLO, Tomás. *La narrativa indigenista peruana*. Lima: Amaru editores, 1994.
- ESCANDELL VIDAL, M. Victoria. *Introducción a la pragmática*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1993.
- ESCOBAR, Alberto, MATOS MAR, José [y] Giorgio ALBERTI. *Perú ¿País bilingüe?* Lima: IEP, 1975.
- . *Arguedas o la utopía de la lengua*. Lima: IEP, 1984.
- ESPARZA, Cecilia, et. al. (editores). *Arguedas: La dinámica de los encuentros culturales*. Tomo II. Lima: Fondo editorial PUCP, 2013.
- ESPEZÚA SALMÓN, Boris. “Poesía, reflexión y compromiso. (Tres preguntas claves a Efraín Miranda)”. *Catarsis*. N° 4 (julio 1981): 21

- , “Nuestro Efraín Miranda”. *Kollao*. (noviembre - diciembre 1986): 24.
- , “Alegato de una justicia poética en *Chozas* de Efraín Miranda”. *Totoria suplemento cultural del diario Los Andes*, N° 2 (noviembre 2008): 9 - 10.
- ESPEZÚA SALMÓN, Dorian. “Efraín Miranda: EE o la demanda de reconocimiento”. *Aura Revista de Literatura y Cultura*. Lima. Año II. N°2. (Primer semestre de 1998): 7 – 11.
- , *Entre lo real y lo imaginario. Una lectura lacaniana del discurso indigenista*. Lima: Universidad Federico Villarreal, 2000.
- , “Literaturas periféricas y crítica literaria en el Perú”. *Ajos y zafiros*. N° 3-4, (2002): 97-115.
- , “*Chozas*: un nuevo estadio del indigenismo”, en ¡*Soi indio!*. *Estudios sobre la poesía de Efraín Miranda*. Lima: Pakarina, 2011.
- ESPINO RELUCÉ, Gonzalo. “Definitivamente Soy Indio”. *La Industria*. Trujillo, 24 de mayo de 1979: 4.
- , “Poesía India Efraín Miranda”. *Qantu*. Julio 1980: 23.
- , “Habla Omar Aramayo” (entrevista). *Tarea*, número 6 (marzo de 1982): 49 - 51.
- , “¿Poéticas andinas? Peralta, Florián, Miranda”. *Letras UNMSM*. Año 71 N°99-100. (2000): 213 – 226.
- , “La aldea letrada quechua: la literatura quechua en el espacio de la literatura canónica del siglo XIX”. *Escritura y pensamiento*. Año IV. N°8. (2001): 101 -114.
- , *Etnopoética Quechua. Textos y tradición oral quechua*. Tesis de Doctorado UNMSM. Lima - 2007.
- , *Indio dios runa. Antología poética del profeta del fuego*. Lima: Andesbooks, 2008.
- , “Efraín Miranda: la invención del poeta”. *Totoria suplemento cultural del diario Los Andes*, N° 2 (noviembre 2008): 3.
- , *La literatura oral o la literatura de tradición oral*. Lima: Pakarina ediciones, 2010.
- , “Elogio a *Chozas*”. *Pez de oro*. Año 9 N° 15 (2010): 16 – 17.
- , Mauro MAMANI [y] Guissela GONZALES. ¡*Soi indio!*. *Estudios sobre la poesía de Efraín Miranda*. Lima: Pakarina, 2011.

- ESTERMANN, Josef. *Filosofía andina. Sabiduría indígena para un nuevo mundo*. La Paz: ISEAT, 2006.
- FALLA, Ricardo. *Fondo de fuego. La generación del '70*. Lima: CONCYTEC, 1990.
- FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo. *Las huellas del aura. La poética de J.E. Eielson*. Lima-Berkeley: Latinoamericana Editores, 1996.
- . *Mito, cuerpo y modernidad en la poesía de José Watanabe*. Lima: Cuerpo de la metáfora, 2008.
- . *Sujeto, metáfora, argumentación*. Lima: Universidad San Ignacio de Loyola, 2011.
- . *Las técnicas argumentativas y la utopía dialógica en la poesía de César Vallejo*. Lima: Editorial Universitaria de la Universidad Ricardo Palma, 2014.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. *Todo Calibán*. Buenos Aires: CLACSO, 2004.
- FIERRO ZAPATA, Martín. “Un poeta puneño. Choza o la visión andina de la cultura”. *Altipampa. Vocero cultural de Puno*. (febrero de 1995).
- FLOREZ-ÁYBAR, Jorge. “Efraín Miranda Luján: un poeta neoindigenista”. *Apumarka*. Año VIII N° 5 (diciembre de 2003): 32 -38.
- . *Literatura y violencia en los andes*. Lima: Arteidea editores, 2004.
- . *Diez años de literatura puneña*. Lima: Arteidea, 2006.
- FORGUES, Roland. *Palabra viva*. Tomo II. Lima: Ediciones librería Studium, 1988.
- FORNET, Jorge. “Dos novelas peruanas: entre sapos y halcones”: *Plural*. Vol. XXII. N° 263. (agosto 1993): 57 – 62.
- FRANCO, Carlos, DEGREGORI, Carlos [y] CORNEJO POLAR, Antonio. *Cambios culturales en el Perú*. Cusco: Ministerio de cultura/ Dirección desconcentrada de cultura del Cusco, 2014.
- FRISANCHO PINEDA, Samuel. *Antología de la poesía puneña*. Puno: Editorial Los “Andes”, 1958.
- FUENTES, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1972.
- . *Cervantes o la crítica de la lectura*. Madrid: Centro de estudios cervantinos, 2006.
- . *Antología de la poesía puneña*. Puno: Editorial Los “Andes”, 1966.
- GADAMER, Hans Georg. *Mito y razón*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1997.

-----. "Ethos y ética (MacIntyre y otros)", en *Gadamer, H-G. Los caminos de Heidegger*. Barcelona, Herder, 2002. 73-82.

GALDO, Juan Carlos. *Alegoría y nación en la novela peruana del siglo XX. Vallejo, Alegría, Arguedas, Vargas Llosa, Scorza*. Gutiérrez. Lima: IEP, 2008.

GALLEGOS, Luis. "Efraín Miranda Luján": *Los andes*, 14 de marzo de 1977.

-----. "El indio en la poesía de Efraín Miranda Luján". *Los Andes*, 18 de mayo de 1978.

-----. "En defensa de las comunidades campesinas". *Tarea*, número 6 (marzo de 1982): 35-37.

GARAYAR, Carlos. (Compilador). *Poesía Peruana. 50 poetas del siglo XX*. Lima: Peisa, 2001.

GARCÍA, Federico [y] Pilar ROCA. *Pachakutiq*. Lima: Fondo editorial del Pedagógico San Marcos, 2004.

GARCÍA-BEDOYA MAGUIÑA, Carlos. *Para una periodización de la literatura peruana*. Lima: Latinoamericana editores, 1990.

-----. "Sobre generaciones e historia literaria (a propósito de un libro de Alberto Varillas)". *Escritura y pensamiento*. N° 1. (1998): 137 – 150.

-----. *La literatura peruana en el período de estabilización colonial*. Lima: Fondo editorial UNMSM, 2000.

-----. "El canon literario peruano". *Letras*, N°78 (113), (2007): 7-24.

-----. *Indagaciones heterogéneas. Estudios sobre literatura y cultura*. Lima, Pakarina, 2012.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F.: Grijalbo, 2004.

-----. *Diferentes desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa, 2004.

GARCÍA LANDA José Ángel. *Acción, Relato, Discurso: Estructura de la ficción narrativa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.

GARCÍA MARTÍNEZ, Alfonso. "Racismo, inmigración e interculturalidad". *Δαιμόνιον. Revista de Filosofía*, n° 31. (2004): 89-114.

GIMENEZ, Gilberto. "La sociología de Pierre Bordieu". 23 de julio de 2015. 14h.  
<http://www.paginasprodigy.com/peimber/BOURDIEU.pdf>

- GODENZZI, Juan Carlos. *Tradición oral andina y amazónica. Métodos de análisis e interpretación de textos*. Cusco: CBC, 1999.
- GOIN, Andrea. *Aspectos polifónicos del discurso lírico*. Madrid: Biblioteca nueva, 2007.
- GONZALO ROSE, Juan. *Obra poética*. Lima: INC, 1974.
- GOLTE, Jürgen [y] Ramón PAJUELO (editores). *Universos de memoria. Aproximación a los retablos de Edilberto Jiménez sobre la violencia política*. Lima: IEP, 2012.
- GONZALEZ CARRÉ, Enrique [y] Virgilio GALDO GUTIÉRREZ. *Introducción al proceso de socialización andina*. Ayacucho: Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga, 1976.
- GONZALES FERNÁNDEZ, Guissela. "Autonomía, autenticidad y universalidad: Acercamiento al discurso indio de Efraín Miranda desde la estética de Gamaliel Churata". *Sol de Ciegos*, nº 1. Lima. (junio 2008): 7-9.
- , "Discursos poéticos regionales: la década del 50 en Puno". *Ínsula Barataria* Año 10, Nro. 13. (setiembre de 2012): 19-33.
- [y] Carlos Ríos. "Conversación con Efraín Miranda: La choza de piedra". *Cultural*, suplemento de *El Peruano*, 11 de agosto 1993.
- GONZALES JIMÉNEZ, ODI. "Juicio oral: los entuertos del Quijote en la versión quechua". <https://hawansuyo.com/2015/11/15/juicio-oral-los-entuertos-del-quiote-en-la-version-quechua-odi-gonzales/>
- GOW, Rosalind [y] Bernabé CONDORI. *Kay pacha. Tradición oral andina*. Cusco: Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas, 1982.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *La enunciación. Una postura epistemológica*. Puebla (México): Consejo estatal de ciencia y tecnología, 1996.
- GROSFOGUEL, Ramón. "La descolonización de la economía política y los estudios postcoloniales: transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global". *Tabula Rasa* (2006): 17-46.
- GRUZINSKI, Serge. *El pensamiento mestizo*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2000.
- GUEVARA, Pablo. "Muerte cercana". *Letras peruanas (revista de humanidades)*. Año IV N° 11 (diciembre 1954): 9.
- GUTIÉRREZ, Miguel. *La generación del 50. Un mundo dividido*. Lima: Arteidea, 2008.

- GUZMÁN JORQUERA, Edgar. *Obra poética completa*. Arequipa: Cascahuesos Editores, 2010.
- HARDT, Michael [y] Antonio NEGRI. *Imperio*. Barcelona: Paidós, 2002.
- HIGGINS, James. *Hitos de la poesía peruana*. Lima: Editorial Milla Batres, 1993.
- . *Historia de la literatura peruana*. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2006.
- HOEBEL, Adamsom E. *El hombre en el mundo primitivo*. Barcelona: Omega, 1961.
- HOWARD-MALVERDE, Rosaleen. “Narraciones en la frontera: la autobiografía quechua de Gregorio Condori Mamani y sus traducciones al castellano y al inglés”. *Amerindia*. N°22. (1997): 63 – 84.
- ISRAEL GARZÓN, Estrella. “Comunicación y diversidad intercultural. Conceptos, dispositivos y estrategias en red”: *Contratexto*, Núm. 19 / 2011: 75-94.
- JIMÉNEZ, José. “Literatura más allá del lenguaje”. *Revista de Filología Francesa*. N° 8 (1995): 25 - 29.
- JIMÉNEZ BERRIO, Felipe. “Acercamiento a los textos polifónicos”. *Razón y palabra*. Primera Revista Electrónica en América Latina Especializada en Comunicación. 14 de abril de 2014. 10 h. [www.razonypalabra.org.mx](http://www.razonypalabra.org.mx).
- JULIÁN, Julio. “Muerte cercana”. *El dominical de La crónica*, 31 de octubre de 1954.
- KIRK, G.S. *El mito. Su significado y funciones en las distintas culturas*. Barcelona: Seix Barral editores, 1973.
- LANDER, Edgardo. (Compilador). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2000.
- LARRÚ, Manuel. “De una visión indigenista a una visión andina en la obra de José María Arguedas”. *CONTEXTOS. REVISTA CRÍTICA DE LITERATURA*. Año 1, N° 1 (Lima 2010): 11-28.
- . “El andar de las palabras. Poesía y mito en la obra de Vargas Vicuña”. *Boletín de la Academia peruana de la lengua*. vol.57, n°57, (enero - junio 2014): 155 – 184.
- [y] Sara VIERA MENDOZA. “Animales del aire, de la tierra y del subsuelo en la obra literaria de J. M. Arguedas”. *Boletín de la Academia peruana de la lengua*. vol.52, n°52, (julio – diciembre 2011): 91 – 122.
- [y] Sara VIERA MENDOZA. “Ficciones de la oralidad: la voz entre dos escrituras”. *Revista UNASAM*. N°2, (2015): 32 – 45.



LAUER, Mirko. *El sitio de la literatura. Escritores y política en el Perú del siglo XX*. Lima: Mosca azul, 1989.

-----. *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo 2*. Lima: CBC, 1997.

LÉVI – STRAUSS, Claude. *El pensamiento salvaje*. México: FCE, 1997.

-----. *Mito y significado*. Madrid: Alianza editorial, 2010.

LIENHARD, Martin. “Arte verbal quechua e historiografía literaria en el Perú”. *Schweizerische Amerikanisten- Gesellschaftsft*. Bull 52. (1988): 47 – 56.

-----. *La voz y su huella*. Lima: Editorial horizonte, 1992.

LÓPEZ ALONSO, Covadonga. *Análisis del discurso*. Madrid: Editorial síntesis. (s.f.).

LÓPEZ AUSTIN, Alfredo [y] Luis MILLONES. *Dioses del norte, dioses del sur. Religiones y cosmovisión en Mesoamérica y los Andes*. Lima, IEP, 2008.

LÓPEZ-BARALT, Mercedes. *El retorno del Inca Rey. Mito y profecía en el mundo andino*. La Paz: Hisbol, 1989.

LÓPEZ SORIA, José Ignacio. (Compilador). *Andinos y mediterráneos. Claves para pensar Iberoamérica*. Lima: Fondo editorial del Congreso del Perú, 2007.

LUJÁN ATIENZA, Ángel. *Pragmática del discurso lírico*. Madrid: Arco libros, 2005.

-----. “El «mundo» de la nueva poesía: algunas notas sobre la referencialidad del discurso poético”. *Verba hispanica: anuario del Departamento de la Lengua y Literatura Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana*. N°. 16 (2008): 31-42.

-----. *Cómo se comenta un poema*. Madrid: Editorial síntesis, 1999.

LLAMAZARES, Ana María. “Metáforas de la dualidad en los andes: cosmovisión, arte, brillo, chamanismo”, en Victoria Solanilla y Carmen Valverde (Eds.), *Las imágenes precolombinas: reflejo de saberes*. Actas del Simposio ARQ24 del 52 CIA, Sevilla: 2006.

MACEDO ARGUEDAS, Alfredo. *Antología de las letras puneñas*. Puno: Editorial Laikakota, 1949.

MAINGUENEAU, Dominique. “El enunciador encarnado. La problemática del ethos”. *Versión. Estudios de comunicación y política*. UAM. Año 20, núm. 24: 203-225.

-----. “Problemas de ethos”. *Pratiques* N° 113/114. (Junio de 2002): 55-67.

- MAMANI MACEDO, Mauro. "Efraín Miranda: poética de lo telúrico". *Sieteculebras*. Año 17. N° 25 (diciembre 2008): 40 – 46.
- , *Poéticas andinas*. Lima: Pájaro de fuego, 2009. Año 17 N° 25 (diciembre 2008): 40 – 46.
- , "Efraín Miranda: afirmación de la identidad". *Pez de oro*. Año 9 N° 15 (2010): 8 – 10.
- MAMANI MACEDO, Porfirio. *La sociedad peruana en la obra de José María Arguedas (El zorro de arriba y el zorro de abajo)*. Lima: Fondo editorial de la facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2007.
- MARTÍNEZ PIZARRO, Joaquín. "Sobre oralidad y escritura". *Lienzo*. N° 13. (1992): 121 – 139.
- MARTOS, Marco. "La poesía india de Efraín Miranda". *Marka*. Lima, 4 de mayo de 1978: 3.
- , "Efraín Miranda y la poesía campesina". *Jornal*. Año 1 N°2 (abril de 1979): 9.
- , "¿Friegan los cóndores?", en *Allpanchis Phuturinga* N° 13. (1979), pp. 237-247.
- MATOS MAR, José. (Compilador). *Hacienda, comunidad y campesinado en el Perú*. Lima: IEP, 1976.
- , *Desborde popular y crisis del Estado*. Lima: IEP, 1986.
- MAYHUA QUISPE, Mario. "Un día con el poeta Efraín Miranda". *La Nueva Tea*. UNA. N°2. (agosto de 1999): 5.
- , "El Inti quechuaymara: Efraín Miranda Luján": *La Nueva Tea*. UNA. N°2. (setiembre de 1999).
- , "El canto de Whitman y la poesía mirandiana". *Consejero del lobo*. Número 5 (agosto – setiembre del 2000): 14.
- , "Efraín Miranda: Brevísimas bio-bibliografía". *Pez de oro*. Año 9 N° 15 (2010): 11.
- , *Conversaciones con el poeta indio Efraín Miranda*. Lima: Juan Gutemberg, 2011.
- , *El poeta (neo)tawantinsuyano Efraín Miranda*. (s.l.), Ediciones Antaurpi, (s.a.).
- MAYORAL, José Antonio. *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco/ Libros, 1987.

- MAZZOTTI, José Antonio. *Poéticas del flujo, migración y violencia verbales en el Perú de los 80*. Lima: Fondo editorial del Congreso del Perú, 2002.
- MELIA, Bartomeu. “Oralidad y escritura en sociedades indígenas”. *PROEIB ANDES*. Simposio Internacional: *El aprendizaje de lenguas aborígenes en poblaciones indígenas. El caso de los idiomas indígenas*, 4 - 8 de noviembre 1996.
- MELGAR BAO, Ricardo. *El universo simbólico del ritual en el pensamiento de Víctor Turner*. México: Proyecto CONACYT 1000- PH, 1998.
- MENDOZA ARAGÓN, Roberto. *Suelo, raza y ternura*. (s.l.): Editorial “Samuel Frisancho Pineda”, [1986].
- MEZZADRA, Sandro. (Compilador). *Estudios postcoloniales. Ensayos fundamentales*. Madrid: Editorial Traficantes de sueños, 2008.
- MIGNOLO, Walter. “Desobediencia Epistémica (II), Pensamiento Independiente y Libertad De-Colonial. Otros logos”: *Revista de estudios críticos*. Año1. N°1: 8 – 42.
- . “Espacios geográficos y localizaciones epistemológicas: La ratio entre la localización geográfica y la subalternización de conocimientos”. 9 de diciembre 2015. 17 h. <http://www.javeriana.edu.co/pensar/Rev34.html>.
- . “Entre el canon y el corpus. Alternativas para los estudios literarios y culturales en y sobre América Latina”. *Nuevo texto crítico*. Vol. II Nos. 14-15. (julio 1994 Junio 1995):23-36.
- . “Decires fuera de lugar: Sujetos dicentes, roles sociales y formas de inscripción”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* Año XXI. N°41. (1er semestre de 1995): 9 – 31.
- . “Herencias coloniales y teorías postcoloniales”, en Beatriz GONZÁLES STEPHAN (editor). *Cultura y Tercer Mundo: 1.Cambios en el Saber Académico*, Cap. IV. Venezuela, Nueva Sociedad, 1996: 99-136.
- . “Colonialidad del poder y subalternidad”. *Hueso Húmero*. N°36. (2000): 91 – 115.
- . “La semiosis colonial: la dialéctica entre representaciones fracturadas y hermenéuticas pluritópicas”. *AdVersuS*, Año II,- N° 3. (agosto 2005),
- . *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: editorial Gedisa, 2005.
- . “Hermenéutica de la democracia: el pensamiento de los límites y la diferencia colonial”. Conferencia dictada en el XVI CONGRESO DE LA ACADEMIA DE LA LATINIDAD. Lima – Perú (Noviembre de 2007):1-24.

- , “La opción de-colonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto y un caso”. *Tabula Rasa*. N°8. (enero-junio 2008): 243-281.
- , “El lado más oscuro del Renacimiento”. *Universitas humanística*. N°67. (Enero-junio 2009):165-203.
- , [y] Madina TLOSTANOVA. “Habitar los dos lados de la frontero/ teorizar en el cuerpo de esa experiencia”. *Revista Ixchel*. 2009. [www.redkatatay.org/sitio/talleres/mignolo\\_frontera.pdf](http://www.redkatatay.org/sitio/talleres/mignolo_frontera.pdf)
- , “Geopolítica de la sensibilidad y del conocimiento. Sobre (de)colonialidad, pensamiento fronterizo y desobediencia epistémica”. *Revista de Filosofía*. Universidad de Zulia. N° 74, 2. (2013): 7 – 23.
- MIRÓ QUESADA SOSA, Aurelio. “Nuestras letras”. *Anuario cultural del Perú 1954*.
- MIRÓ QUESADA, Francisco. “Función actual de la filosofía en América Latina”. *Revista de Filosofía Latinoamericana y Ciencias Sociales* N° 2. (Julio- Diciembre 1975): 34 – 47.
- MOLINIÉ, Roxana. “Llamado a algunos doctores. Para una poética del reconocimiento”. *TINKUY Boletín de investigación y debate universidad de Montreal* N° 5. (2007).
- MONTERO, Ana Soledad. “Los usos del ethos. Abordajes discursivos, sociológicos y políticos”. *RÉTOR*. Año 2. N°2. (2012): 223-242.
- MONTES RUIZ, Fernando. *La máscara de piedra. Simbolismo y personalidad aymaras en la historia*. La Paz. Editorial Quipus, (s.a.).
- MONTOYA, ROJAS. Rodrigo *et al.* *Antología de la poesía quechua que se canta en el Perú*. Lima: Universidad nacional Federico Villareal, ( s.f.).
- MORALES ORTIZ, Gracia. *José María Arguedas el reto de la dualidad cultural*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2011.
- MORE, Ernesto. “Actuaciones del grupo artístico cultural Abemur”. *Cultura peruana*. (s.f.).
- , *Reportajes con radar*. Lima: Minerva, 1960.
- , “Epifanía del indio”, en Efraín MIRANDA. *Choza*. Lima, Humboldt, 1978, pp. 5-7.
- MUDARRA MONTOYA, Américo. “La construcción de una categoría: La generación del 50”. *Tesis*. Año III. N°3. (2009): 85 – 98.
- NEIRA, Hugo. *Cuzco: tierra y muerte*. Lima: Populibros, 1964.

- NORIEGA BERNUY, Julio E. *Caminan los Apus*. Lima: Pakarina, 2012.
- NÚÑEZ URETA, Teodoro. "Clausura de la exposición que auspició "Abemur"". *La prensa*. Arequipa 1 de septiembre 1950.
- ONG, Walter. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: FCE, 1987.
- ORTEGA, Julio. "Guamán Poma de Ayala y la conciencia pluralista". *Lexis*. Vol. X. N°2. (1986): 203-213.
- ORTEGA Y GASSET, José. *El tema de nuestro tiempo*. Barcelona: S.L.U. Espasa, 2003.
- ORTIZ FERNÁNDEZ, Carolina. *Poéticas afroindoamericanas. Episteme, cuerpo y territorio*. Lima: Pakarina, 2014.
- OSORIO, Juan Alberto. "La voz interior del mundo andino". *Garcilaso, suplemento cultural del diario OJO*, 8 de abril de 1979.
- OSORIO TEJEDA, Nelson. "José María Arguedas y el lenguaje de la identidad mestiza". *América sin nombre*. N° 17. (2012): 75-80.
- PACA PANTIGOSO, Romeo. "Puno, problemas y perspectivas". *Tarea*, número 6 (marzo de 1982): 43 - 48.
- PACHECO, Carlos. *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Caracas: Ediciones la casa de Bello 1992.
- PADILLA, Feliciano. *Antología comentada de la literatura puneña*. Lima: Fondo Ed. Cultura Peruana, 2005.
- , "Pasión e ironía en la poesía de Efraín Miranda". *Totoria suplemento cultural del diario Los Andes*, N° 2 (noviembre 2008): 8.
- , *Poesía puneña*. Puno: Universidad Nacional del Altiplano, 2013.
- PALERMO, Zulma [y] Pablo QUINTERO (compiladores). *Aníbal Quijano. Textos de fundación*. Buenos Aires: Ediciones del signo, 2014.
- PANIAGUA NÚÑEZ, José. *Presencia de Lejanía*. Puno: Imprenta "El eco", 1962.
- , *Fantasia del silencio. Tránsito del amor*. Puno: Editorial Altiplano, 1996.
- , *Puno en la poesía peruana*. Puno: Imprenta Inka Fox, 2006.
- PAOLI, Roberto. "Poetas peruanos frente a sus problemas expresivos". Equipo de investigación de la UNE (compiladores) *La Generación del 50 en la literatura*

- peruana del siglo XX. Lima: Universidad Nacional de Educacion Enrique Guzmán y Valle, 1989.
- PARADA MANRIQUE, José. *Guijarro elemental*. Juliaca: Edit H.G. Rozas S.A., 1964.
- *Bolitas de cristal*. Juliaca: Empresa editorial El arte, 1965.
- *Banderas al viento (poesías)*. Juliaca: Ediciones “Fuego”, 1968.
- *Transparencia del olvido*. (s.l.), (s.e.), (s.f.).
- PARIONA ICOCHEA, Tania. *El sujeto andino de poder en el testimonio de la partera Marcelina Núñez*. Tesis de Licenciatura - UNMSM. Lima, 2011.
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México. FCE, 1996.
- PENHOS, Marta. *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2005.
- PÉREZ VIEJO, Tomás. “La construcción de las naciones como problema historiográfico: el caso del mundo hispánico”. *Historia Mexicana*, LIII: 2 (2003): 275-311.
- PÉREZ OROZCO, Edith. “Proyecto de interculturalidad: invención de un discurso articulado en *Chozas* de Efraín Miranda Luján”. Actas del congreso internacional "Poesía hispanoamericana: de la vanguardia a la posmodernidad". Gladys FLORES HEREDIA, Javier MORALES MENA y Marcos MARTOS (Editores). Lima: Academia Peruana de la Lengua / Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM / Editorial San Marcos, 2012: 169-181.
- PINDER, Wilhelm. *El problema de las generaciones en la historia del arte de Europa*. Buenos Aires: Losada, 1946.
- POLAR, Obduia [y] Andrés ARIAS. *Pueblo aymara. Realidad vigente*. Lima: Tarea-Instituto de pastoral andina, 1991.
- PORTUGAL S., Ana María. “Efraín Miranda “mi generación supo enfrentarse a la realidad”. *El pueblo*. Arequipa 27-1-1966: 8.
- PRATT, Mary Louis. “Apocalipsis en los Andes: zonas de contacto y lucha por el poder interpretativo”, en Ana María CORONEL DE RODRÍGUEZ (Directora). *Encuentros*. Programa de conferencias del Centro Cultural del BID. Washington D.C.: 29 de marzo 1996.
- QUIJADA, Mónica “El paradigma de la homogeneidad”, en Mónica QUIJADA Carmen BERNAND [y] Arnol SCHNEIDER. *Homogeneidad y Nación con un estudio de caso: Argentina siglos XIX y XX*. Capítulo I, Madrid: CSIC, 2000.

- QUIJANO, Aníbal. “¿Sobrevivirá América Latina?” Conferencia dictada en University Florida Gainesville EUA (1991), en Zulma PALERMO [y] Pablo Quintero (compiladores). *Aníbal Quijano. Textos de fundación*. Buenos Aires: Ediciones del signo, 2014. 47 – 59.
- “Colonialidad y modernidad-racionalidad”, en H. BONILLA (compilador): *Los conquistados. 1492 y la población indígena de las Américas*. Ecuador: Libri Mundi / tercer Mundo editores, 1992<sup>a</sup>. 437-448.
- “La americanidad como concepto o América en el mundo moderno-colonial”. 1992b, en Zulma PALERMO [y] Pablo Quintero (compiladores). *Aníbal Quijano. Textos de fundación*. Buenos Aires: Ediciones del signo, 2014. 71 – 82.
- “Raza”, “etnia” y “nación” en Mariátegui: cuestiones abiertas” (1992c), en Zulma PALERMO [y] Pablo Quintero (compiladores). *Aníbal Quijano. Textos de fundación*. Buenos Aires: Ediciones del signo, 2014. 83 – 99.
- “¿Qué tal raza!” (1998), en Zulma PALERMO [y] Pablo Quintero (compiladores). *Aníbal Quijano. Textos de fundación*. Buenos Aires: Ediciones del signo, 2014. 100 – 108.
- “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, en Edgardo LANDER (Compilador). *La colonialidad del saber, eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2003. 201-246.
- “Las paradojas de la colonialidad/ modernidad/ eurocentrada”. *Hueso Húmero*. N°53, (2009): 30-59.
- QUIJANO, Rodrigo. “Contra el secreto generacional: notas para una breve historia cultural de la poesía peruana de la segunda mitad del siglo XX”: *Yachaywasi*. Número 5 (octubre de 1997): 49 – 58.
- QUISPE SANTOS, Walter. “Sentimientos personificados en la poesía de Efraín Miranda”, *Totoria suplemento cultural del diario Los Andes*, N° 2 (noviembre 2008):11.
- RAMA Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del norte, 1984.
- *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1987.
- RECABARREN, Jorge Luis. “Poesía, Letras y Ensayo”. *La Prensa*. Lima, 21 de setiembre de 1954.
- REYES, Luis Alberto. *El pensamiento indígena en América. Los antiguos andinos, mayas y nahuas*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2008.

- REYES TARAZONA, Roberto. "Proceso económico de la década del 50 en el Perú". *La generación del 50 en la literatura peruana del siglo XX*. Lima: CEMED-UNE, 1989
- RICOEUR, Paul. *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo XXI, 2004.
- , *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. México: Siglo XXI, 2009.
- RIVERA, CUSICANQUI, Silvia [y] Rossana BARRAGÁN. (Compiladoras). *Debates poscoloniales. Una introducción a los estudios de la subalternidad*. La Paz: Editorial historias, (s.a.).
- RODRÍGUEZ MONARCA, Claudia. "Los espacios de la poesía indígena: agenciamientos y metatextos". *Taller de letras* N° 52, (2013): 157-174.
- ROMUALDO, Alejandro. *Poesía íntegra*. Lima: Viva voz, 1986.
- ROIG, Arturo Andrés. *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*. México: FCE, 1981.
- ROVIRA, José Carlos. "José María Arguedas: Indigenismo y mestizaje como crisis contemporánea latinoamericana". *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*. N°121. (enero 1992): 30 – 36.
- ROSTOROWSKY, María. *Estructuras andinas del poder. Ideología religiosa y política*. Lima: IEP, 2007.
- ROWE, William. *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1979.
- SAAVEDRA VÁSQUEZ, Edgar Joren. *Oralidad, cosmovisión y resistencia cultural en el discurso chamánico andino a partir de ¡Habla Sampedro: llama a los brujos!* Tesis de licenciatura - UNMSM. Lima, 2009.
- SACOTO, Antonio. "El ensayo hispanoamericano y la supuesta historia de un fracaso". *Kipus. Revista andina de letras*. Quito: Corporación Editora Nacional, 1993: 55 – 67.
- SALAS, Gilberto." Biografía de Efraín Miranda Luján". *Los andes*. Puno, 8 de junio de 1959.
- SALAZAR BONDY, Augusto. *¿Existe una filosofía en nuestra América?* México: Siglo XXI, 1968.
- SALAZAR BONDY, Sebastián." Nace un poeta". *La Prensa*, 18 de enero de 1954.



- , *Poemas*. Tomo III. Lima: Francisco Moncloa Editores, 1967.
- SÁNCHEZ SERRUTO, Camilo. “Efraín Miranda Luján: el último indiano”. *Totoria suplemento cultural del diario Los Andes*, N° 2 (noviembre 2008): 4 - 5.
- SÁNCHEZ PARGA, José. *La observación, la memoria y la palabra en la investigación social*. Quito: CAAP, 1985.
- SAINTOUL, Catherine. *Racismo, etnocentrismo y literatura. La novela indigenista andina*. Quito: Ediciones del sol, 1988.
- SARLO, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna*. Buenos Aires: Ariel, 1994.
- SEGATO, Rita Laura. “Ejes argumentales de la colonialidad del poder”. *Casa de las Américas*. N° 272. (julio – setiembre 2013): 17 – 41.
- SOLOGUREN, Javier. *Tres poetas tres obras (claves para su interpretación)*. Lima: Instituto Raúl Porras Barrenechea, 1969.
- SUÁREZ MIRAVAL, Manuel (Zahorí). “Reseña de *Muerte cercana*”. *Idea*. (mayo- junio de 1954).
- , *Poesía indigenista de Puno*. Lima: Minerva, 1966.
- TACURI, Abrilán. “Chozo de Efraín Miranda”. *Los andes*, 14 de junio de 1978: 5.
- TAMAYO HERRERA, José. *Historia social del Cuzco republicano*. Lima: Industrial Gráfica, 1978.
- , *Historia del indigenismo cusqueño siglos XVI – XX*. Lima: Instituto nacional de cultura, 1980.
- , *Historia Social e indigenismo en el altiplano*. Lima: Ediciones Treinaitrés, 1982.
- THEODOSÍADIS, Francisco. *Literatura testimonial. Análisis de un discurso periférico*. Santa fe de Bogotá: Cooperativa editorial magisterio, 1996.
- TERÁN MORVELI, Jorge. *¿Desde dónde hablar? Dinámicas oralidad - escritura*. Lima: Andesbooks, 2008.
- TODOROV, Tzvetan. *La conquista de América. El problema del otro*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- , *Nosotros y los otros. Reflexión sobre la diversidad humana*. México: Siglo XXI, 2005.

- TORD, Luis Enrique. *El indio en los ensayistas peruanos 1848-1948*. Lima: Editoriales unidas, 1978.
- TURNER, Víctor. *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara, 1969.
- , *La selva de los símbolos*, México: Siglo XXI, 1980.
- UNIVERSIDAD NACIONAL DEL ALTIPLANO. *Poetas del 50*. Puno: Editorial Meru, 2013.
- URBANO, Henrique [y] Osvaldo URBANO. “Lenguaje y gesto ritual en el surandino”. *Allpanchis*. Volumen IX. (1976): 121 – 150.
- , (Compilador). *Mito y simbolismo en los andes. La figura y la palabra*. Cusco: CBC, 1993.
- URBANO, Osvaldo. “Hacia una ritología andina”. *Allpanchis*. Volumen IX. (1976): 3 – 10.
- VALCÁRCEL CARNERO, Rosina. *Mitos. Dominación y resistencia andina*. Lima: UNMSM, 1988.
- VALDIVIA, José Gabriel. “El Solitario del Ande”. *Correo*. (s.a.): 28.
- [y] Mauricio MEDO. “Efraín Miranda: la poética del mundo indígena”. *Pez de oro*. Año 9 N° 15 (2010): 3 – 7.
- VAN DIJK, Teun. *Estructuras y funciones del discurso. Una introducción interdisciplinaria a la lingüística del texto y a los estudios del discurso*. México: Siglo XXI, 1986.
- , *Texto y contexto (semántica y pragmática del discurso)*. Madrid, Cátedra, 1988.
- , “El análisis crítico del discurso”, en *Anthropos*. N°186 (setiembre-octubre 1999): 23-36.
- , *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa, 1999.
- , *Racismo y discurso de las élites*. Barcelona: Gedisa, 2003.
- , “Discurso de las élites y racismo institucional”, en Manuel LARIO (Editor), *Medios de comunicación e inmigración*. Murcia: CAM – Obra Social. Convivir sin racismo, 2006.15-34.
- VAN GENNEP. Arnold. *Los ritos de paso*. Madrid: Alianza editorial, 2008.

- VÁSQUEZ AGUADO, Octavio. “Reflexiones en torno a la construcción de la interculturalidad”. Lección inaugural curso académico 2010-2011. Huelva, Universidad de Huelva, 2010.
- VEGA NEIRA, Ricardo Daniel. *Identidad lingüística y enunciación lírica en Chozas de Efraín Miranda*. Tesis de Maestría, Universidad Austral de Chile. Chile - 2013.
- VELÁSQUEZ GARAMBEL, José Luis. *Beso de lluvia. Literatura puneña*. Tomo II. Puno: CARE, 2008.
- VILCA JIMÉNEZ, Marcos M. “Entrevista al poeta Efraín Miranda Luján: Un día me vino el deseo de escribir, aunque no tenía tinta ni papel, sentía este deseo”. *Noticias*. Arequipa 13 de julio de 2009: 8.
- WAGNER, Catherine A. “Coca y estructura cultural en los andes peruanos”. *Allpanchis*. Volumen IX. (1976): 193 – 223.
- WALSH, Catherine. (Editora). *Estudios culturales latinoamericanos. Retos desde y sobre la región andina*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Abya-Yala, 2003.
- , “Geopolíticas del conocimiento, interculturalidad y descolonización”. *Boletín ICCI-ARY Rimay*, Año 6, No. 60. (Marzo del 2004).
- , (Editora). *Pensamiento crítico y matriz (de)colonial. Reflexiones latinoamericanas*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar/ Ediciones Abya-Yala, 2005.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2009.
- WHITE, Hayden. *El contenido de la forma. Narrativa discurso y representación histórica*. Barcelona: Ediciones Paidós 1992.
- YAURI MONTERO, Marcos. “Un poemario veinte años después”. *La crónica*. Año 1 Número 7 (12 de octubre de 1980): 15
- , *Laberintos de la memoria. Reinterpretación de relatos orales y mitos andinos*. Lima: Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos, 2006.
- ZAGA BUSTINZA, Percy. *Literatura puneña para educación secundaria*. Puno: editorial René impresores, 2007.
- ZEÁ, Leopoldo. “La filosofía actual en América Latina”. *Revista de Filosofía Latinoamericana y Ciencias Sociales*. N° 2. (Julio –diciembre 1975): 3 – 11.
- ZUIDEMA, Tom [y] URTON, Gary. “La constelación de la llama en los andes peruanos”. *Allpanchis*. Volumen IX. (1976): 59 – 119.

-----, *Reyes y guerreros. Ensayos de cultura andina*. Lima: Fomciencias, 1989.

ZÓ, Ramiro. “El discurso testimonial y el pasado”. Documento de trabajo del curso Memoria, archivo y testimonio. Perspectivas actuales de nuestro pasado latinoamericano. 2014.

ZUMTHOR, Paul. *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus Humanidades, 1991.